

# الْحَقُّ أَقُولُ لَكُمْ

شيخ الأزهر

تحية إخاء ووفاء

يعرف فضيلة الأستاذ الأكبر ما تكنه له « المجلة » من إجلال ، وما يضممه رئيس تحريرها لفضيلته من إعجاب واحترام .

والحبون للأزهر ، هذه الماثرة الرفيعة من منارات العرفان في العالم ، يتوقعون الكثير من تولي فضيلة الشيخ محمود شلتوت لشئون جامعتنا الدينية الكبرى .

ويبدو أن الحاديين على الجامع الأزهر يختلفون بقدر عددهم على مناهج الإصلاح مع أن الأمر يجب أن يكون أيسر مما تصور جميعاً .

فنحن لا نريد للأزهر أن يتحول إلى جامعة علمانية ولا نطالبه بأكثر من أن يخرج علماء يعيشون في زمانهم ، أى في النصف الأخير من هذا القرن العشرين ، يفهمونه بقدر ما يفهمون رسالتهم الإنسانية السامية ، لأن أداء هذه الرسالة يقتضيهم أن يعرفوا زمانهم تمام المعرفة ، وأن يكونوا خبيرين بكل مشكلاته الروحية والمادية ، وأن يتحكموا في اللغات الأجنبية وفقهها تحكماً يسمح لهم بالاتصال المباشر بالمسلمين وغير المسلمين في أنحاء الأرض ، ممن يتحرك لسانهم بغير اللغة العربية .

ومعنى هذا تعديل شامل في أساليب الدرس والتدريس وتغيير جوهرى في المناهج ، وتوسيع أفق الاطلاع بهيئة الطالب الأزهرى لتأدية رسالته على الوجه الذى يحقق حاجات الناس ، ويتمشى مع روح العصر .

...

قفت ظروف الأستاذ فتحى رضوان أن يتخلى عن وزارة الثقافة ، و « المجلة » تحيى في الوزير السابق تلك العزيمة الصادقة التى دفعت بوزارة الإرشاد القوي دفعة تحولت إثرها إلى وزارة الثقافة .

ولقد نشرت هذه المجلة في عددها التاسع ( سبتمبر سنة ١٩٥٧ ) مقتطفات من بيان الأستاذ فتحى رضوان في مجلس الأمة جاء فيها :

« اللالك فضلنا أن نختار للوزارة الجديدة اسماً أكثر انطباقاً على أهدافها وبرايمها ، فليست هى وزارة دعاية ، بل وزارة توجيه وثقافة عامة . »

كما جاء في ذلك البيان :

« ولا كان من أجهزة وزارات الثقافة التى تعيينها على أداء رسالتها مجلة تتوفر على نشر البحوث الأدبية والفنية الرفيعة لكبار الكتاب والمفكرين ، دون أن يشغلها شاغل من ربح ، أو يعوقها عائق من جهد ، أصدرت الوزارة مجلة تعمل على القيام بهذه الوظيفة ، وأسندت الإشراف عليها إلى نخبة من كبار أساتذة الجامعات ورجال القانون والآثار والفنون ، وقد أصبحت سجلاً لما يصدر عن مفكرينا وأساتذة جامعاتنا ، وهرمة وصل بيننا وبين إخواننا الكتاب والعلماء في البلاد العربية . »

ونحن إذ نحى « فتحى رضوان » في عزله ، فلنما نحى فيه شدة المراس ، والأريحية ، والمثالية التى أرسى بها

القواعد الفكرية والمادية لهذه المجلة .

كما نحى فيه الرجل الذى دوى صوته فى قاعة المجلس النيابى بالدفاع عن الفن والأدب ، والموسيقى ، والمسرح ، والغناء « الكورالى » ، و « الباليه » . ولم يكن صوت نائب يتفرد بلدوى خاص فى الفنون ، ونوع معين من الثقافة ، بل كان صوت وزير الثقافة والإرشاد القوي نفسه يتحدث فى مجلس الأمة عام ١٩٥٧ عن الميدان الذى اختارته ثورة البعث الكبرى ليتجلى فيه نشاط وزارته .

فنحن ، خالصاء الفكر والفن ، نعرف لفتحي رضوان فضله على الفكر والفن ، ونرجو أن يكون من أثر اعتزاله الوزارة أن تفوز « المجلة » بالنصيب الأوفر من إنتاجه الأدبي الخصب ، فى العام الثالث من حياتها المديدة بإذن العلى القدير .

## رسول السلام

الفنان هو رسول السلام الصادق فى عالمنا المضطرب ؛ فرسالته تنبع من قلبه لتنتزل على القلوب برداً وسلاماً .

ورسالة المجر فى الخضم\* الأوروبي رسالة سلام ، لأن المجر بلاد تنضح فناً وتشرق جمالاً .

ذهبتُ إليها منذ عامين أمثل مصر فى الاحتفال بذكرى الموسيقى الكبير جدياً بيلا بارطوك ، وأُنزل ضيفاً على حكومة المجر لأتابع المسابقة الدولية للعرف على اليانو « فيرتس ليس » . وليست ، مثل بارطوك ، . . . مثل كوداي ، وآدى ، وإركل ، وبتوفى ، ومونكانشى ، ويوسف أطيلا ، مجدياً من أجداد المجر ، فتاريخ تلك البلاد الصغيرة مرصع بأسماء الموسيقيين والمصورين والشعراء ،

يعملون بفنهم على تحرير بلادهم ورفع اسمها إلى السماكين وتحفظ لهم المجر أنصع صفحات تاريخها المعذب الطويل .

عدت إليها الشهر الماضى للمشاركة مرة ثانية فى ذكرى بيلا بارطوك ممثلاً للجمهورية العربية المتحدة ، فكانت لزيارتي هذه المرة أهمية مضاعفة ، ترجع إلى الظروف التاريخية الدقيقة التى مرّ بها الشعبان المصرى والمجرى فى خواتيم عام ١٩٥٦ .

فما كنت أستقر ببلادى فى النصف الأول من أكتوبر عام ١٩٥٦ حتى ترامت إلى أسمعنا أخبار اضطرابات قامت فى المجر ، كلّفتها أفدح الحساثر المادية والأدبية ، ولم ينته ذلك الشهر المشنوم حتى نزلت النازلة ببلادى على أيدى طعام آثمين أرادوا بها شرّاً ، فكانت لهم الصاع صاعين ، وردت كيدهم إلى نحورهم .

وخرج بلدانا مصر والمجر ، رافعى الرأس ، بينيان ، فى أمل ، ويسيران فى ركب الحصار والتعمير ، دون أن يتلفتا بمنة أو يسرة .

علنا نحتفل بالبارودى وحافظ والطهطاوى وشوق ، ونجتمع إلى أدياء العروبة فى مؤتمر كبير .

وعادوا إلى الاحتفال ببارطوك ، وإلى تنظيم متاحفهم وإلى حفلاتهم السمفونية ، ومسارحهم الكثيرة ، تعمل كل مساء على نشر الآداب العالمية إلى جانب الأدب المنجارى .

عدت الى الحريف المجرى الرائع ، وقد نصبت الكروم ، وذهب الشباب إلى الحقول يجنونها ويعصرونها ، وعبرت سهول المجر وتلالها تغطيها الأشجار والكروم ، وقد استحالت أوراقها نضاراً لامعاً تحت لمسة الشمس ، إنذاراً يقرب الشتاء . سفوح التلال تضطرم بألوان حمر

## من أعماق المنجم إلى مرتفعات الموسيقى

فليكن هذا شعار رحلتى الحيرية هذا الخريف ، فقد هبطت من مرتفعات الكونسيرم الختاي لذكرى باروك — حيث عزف البيانست السويقي الكبير «سفياتوسلاف ريختر» الكونسرتو الثانى لباروك ، بمصاحبة الفهارمونية الحيرية العريقة يقودها رجل يحبه المهريون حباً جماً ، ويقدره الموسيقيون أعظم تقدير : يانوش فيرتسك — أقول هبطت من مرتفعات هذا الأداء المعجب لموسيقى معجب فى بوداپست ، إلى عمق يقرب من خمسين متر فى باطن أرض مدينة «كوملو» بجنوبى المجر ، لأزور منجم الفحم. لم تكن هذه الزيارة فى الحسبان ، لولا أن اكتمال صورة الثقافة والنشاط الفنى فى الأقاليم اقتضت أن أعرف لمن تعد أجهزة الثقافة ، وأعرفهم فى صميم نشاطهم اليومى ، وكدهم وكسحهم.

وهو عالم عجيب يعيشه العمال تحت سطح الأرض يعرفه أغلب الناس من الكتب ، وأخبار الصحف ، ولكنهم لا يعرفونه فى حقيقته الرهيبة ، مهيكاً للأعصاب ، متعباً للجسد . غير أن ذكاء المهنتس ، وتقديم العلم ، وشعور التضامن الإنسانى ، صنعت الكاير لتأمين العامل وراحته ، فالتهرة فى أنفاق المنجم لا تشعر معها اليوم بضيق ، ولا بجر ، ولا ببرد .

كان منظر جماعتنا فى الظلام الدامس عجيباً : نخترق الأنفاق السود وعلى صدر كل منا مصباحه الكهري يوجهه إلى حيث يريد أن يرى — وأكثر ما هو بحاجة إلى رؤيته ، هو مواقع قدميه ! — وأمامنا مهندس القطاع ، وحقلنا كبير المهنتسين ، وثلاثتنا بينهما : تلك السيدة الشابة الجميلة اللمسحة التى اصطحبتنى فى زيارة الجنوب ، موفدة من معهد العلاقات الثقافية الخارجية ،

وصُفر ، تضرب فى اللون الأخضر الأصيل ، وحيث ترتفع هامة القمم البركانية ، تبدو جبهة التل بصخورها البازلتية وكأها أنابيب الأرغن .

أرادوا لى هذه المرة ألا أقضى كل أوقاى — كما قضيتها منذ عامين — بين المكاتب ، وفى دور العلم والفن وبين جدران المتاحف والمسارح ، فخرجوا لى كروم «باداكشونى» ، وضاف بحيرة «بلاطون» ، ومدينة الملكة جيزيل امرأة سانت إسطفان أول ملوك هنجاريا ، ومحررها من الوثنية ، وانحدروا لى جنوباً إلى غابات «ترانسدانوبيا» ، فى ذلك الإقليم الرائع الجمال ، غرب الدانوب الذى يُعرف فى التاريخ الرومانى باسم «بانونيا» . رأيت مدينة كاملة أنشأها المهريون فى بضع السنوات الماضية بأذرعهم وأدمغتهم لتصبح مدينة الصناعة الثقيلة : ستاليتاروش ، وزرت مدينة أقامها المهريون حول مناجم الفحم فى «كوملو» التى تقدم لى ستاليتاروش حاجتها من الكوك .

أرادوا لى هذه المرة أن أرى الشعب فى الحقل والمصنع والمنجم ، قبل أن أراه فى المراكز الثقافية . والمركز الثقافى فى الريف المجرى يقوم هناك مقام المراكز الاجتماعية عندنا : فيه النادى والمكتبة وقاعة المحاضرات ، والسينما ، ومسرح يتسع لسمعمائة متفرج فى أقله ، وقد يحتوى المركز أيضاً على أستوديو إذاعى كامل المعدات ، يتحدث لى الإقليم فى شتونه ساعة أو ساعتين كل يوم . فهى زيارة لا تكرر زيارى منذ عامين ، وإنما تكملها خير تكملة . حتى المعاهد التى سبقت زيارتها لآتحدث لى القائمين على شئوننا عدت إلينا لادخل فصولنا ، وأستمع لى الدروس فيها ، فأتى بالمشاهدة والاختبار العملى ، ما عرفته بالسماع فى زيارتى الأولى .

## مع سلطان كوداي

سلطان كوداي قطب من أقطاب الموسيقى الأوروبية في هذا الزمان ، عاصريلا بارطوك ، ودرسا معاً موسيقى الشعب المجرى دراسة علمية ، وما يزال يقوم على نشر هذه الدراسة .

وَألف موسيقى تلك الأوبرا الظرفية « هارى يانوش » التى تعرض لنا قصة شخصية مجرية شعبية ، مثل شخصية جحا عندنا ، أو شخصية قراجوز عندنا وعند غبرنا ، أو البارون مونكهواوزن عند الألمان ، أو طرطران التراسكونى عند أهل الجنوب من فرنسا . وهارى يانوش فلاح من وسط المجر خدم فى فرقة الموسار المجرية أيام حروب نابليون — أو هكذا يدعى ! . . . وراح فى شيخوخته يقص على رواد الحانة فى قرينته مغاراته الحربية على حدود روسيا والمجر ، ويصور لهم خطط الحدود يفصل بين شتاء روسيا وكسوها أودية الجليدية البيضاء ، وبين ربيع المجر المخضر المورق المشمس . . . إلى درجة أن حارس الحدود الروسى يشكو تجمع النبيل فى زمزميته ، فيناولها حارس الحدود المجرى . . . كى تدفئ الشمس . . . ويحكى كيف أحب أميرة من الأسرة الإمبراطورية ، وتزوجها . . . وكيف جاءه نابليون بعد المعركة راکعاً يلتبس عفوهُ ومغفرته بعد أن راح يانوش يضرب فى جنوده ، فيصرعهم كأنهم الذباب . . .

وقد رأيت هذه الأوبرا فى بودابست ، وهى فى موسيقاها ، وفى ديكوراتها وتثيلها ، تحفة فنية ، لك أن تتمثل ذكاء الموسيقى وهو يصور هذا الفشار الكبير بألحانه . . .

وسلطان كوداي فى طليعة الموسيقيين المعاصرين قدرة على تأليف الألحان الجماعية للأصوات وحدها .

وقد لفت شعرها الأسود بغلالة حمراء ، وضعت فوقها الخوذة الجليدية ، وليست ملابس عمال المناجم التى نلبسها جميعاً ، واحتذت الأحذية الجليدية العالية ، كما احتذينا وأنا خلفها أراقب أقدامها ثم أقدامى وخلقى سائق سيارتنا ورفيق رحلتنا ، وهو شاب مجرى نحيف ، بامم الثغر ، هادئ الطبع ، سجم الأدب . ساعتين قضيناهما ما بين ركوب القطار الصغير نجتاز به السرداب الموصل إلى فوهة المنجم ، فالنزول بالمصاعد إلى باطن الأرض على عمق أربعمائة أو خمسمائة متر ، ثم السير على القدمين والزحف على البطون ، والانزلاق على المقعدات .

نقابل العمال نحبيهم ويحيوننا ، حتى تبلغ مركز استخراج الفحم حيث يعمل فريق من العمال فى حوائط المنجم نحو سبع ساعات بفئتهم الميكانيكية نفتت الفحم الذى تحمله « سيور » متحركة من الجلد تنقله إلى عربات الفحم تسير على قضبانها ، وتتجهبها قاطرات ديزل ، إلى حيث المصاعد ، ومن أعلى المنجم تحملها قطر تسير بالكهربا إلى المستودعات .

كان يجب إذن أن نرى المستمعين إلى إذاعة « كوملو » وإذاعة بودابست ، وهم يجتمعون فى ناديهم الثقافى ، ويشاهدون فى مسرحهم فرق الأقاليم ، أو الفرق المتنقلة ، ويستمعون إلى أوركسترا رجال السلك الحديدية ، نراهم فى أعماق منجمهم قبل أن نزور مركزهم الثقافى . ونعرف من تتبع برنامج هذا المركز أن هؤلاء العمال يحبون الموسيقى الكلاسيكية ، ويتابعون المسرح المعاصر والقديم ، ثقافتهم السينمائية أوسع من ثقافتنا ، ما فى ذلك من شك .

يغنيته من الذاكرة ... فغناؤه صحيحاً دون تعلم !

هؤلاء الغلمان والفتيات لن يكونوا موسيقيين في حياتهم المقبلة ، وليست مدرسة « لورانتي » سوى مدرسة من مدارس التعليم العام ، ولكنهم سينشئون ذواقين للموسيقى عارفين ببعض أصولها .

تحدثت إلى كوداي في منزله ، وبين كتبه التي تغطي جدران المكتب حتى السقف ، عن الغناء من أصوات مختلفة ، وعما يرى في مصدر تأصل المارمونية عند الشعوب الأوروبية ، فكان من رأيه أن إشراك الشعب في أغاني الكنيسة — وهو ما حدث تاريخياً في الكنيسة البروتستانتية — قد عوّده الغناء « البوليفوني » ، ولذلك تلاحظ أن الشعوب البروتستانتية أقرب إلى طبيعة هذا الغناء من الشعوب الكاثوليكية ، ولو أن هذه أيضاً تدرّبت آذانها على الغناء البوليفوني وهي تستمع إلى الشمامسة يغنون القداس .

وبحث في مكتبته الحافلة عن بعض مجلدات الغناء الكنسي من القرن الثامن عشر ، وأحدها مطبوع في زغرب ، والآخر في بودابست ، فإذا كتاب زغرب كله ألحان من صوت واحد ، وكتاب المجر من أصوات متعددة وهي من أقدم المحاولات المجرية في هذا الضرب من الغناء .

وسألني كوداي عن تلك الأغاني التي يستمع إليها أحياناً من إذاعة القاهرة ، فطالته برأيه أولاً ، فأجاب : إنني حاولت أن أدرك قوامها الشعبي ففشلت . فقلت له : لأنها ألحان متطورة يؤلفها موسيقيون معاصرون ، فأجابني ولكنها مع ذلك موسيقى شرقية ، أو ما نعرفها على أنها كذلك ؟ سألته : هل لاحظت إيقاعاتها ؟ قال : ليست إيقاعات شرقية ... فهي شيء يشبه إيقاعات موسيقى الرقص الغربي ... ولكن أين موسيقاكم الشعبية الأصلية ؟ وددت

وللأصوات مع الأوركسترا . سمعت بعضها في زيارتي الأولى ومنها ذلك « المزمور المنجاري » العظيم ، صورة صادقة من روح الشعب المجرى ، يعشق المجد ، ويغني تاريخه المليء بالصراع المستميت في سبيل حرياته .

ولكنك إذا حاولت التحدث إليه عن موسيقاه ، انصرف توّاً إلى الحديث عن التعليم الموسيقي في المدارس العامة ، فالرجل يغني قبل كل شيء بمستقبل اللوق الموسيقي العام ، ويحرص أن يربي النشء جميعاً على فهم الموسيقى وتذوقها . عرفت ذلك منه في مقابلي له في رحلتي السابقة ، فحرصت على زيارة واحدة من مدارس التعليم العام التي تدرس الموسيقى للتلاميذ على طريقة كوداي ، وهي طريقة خاصة ، تجعل من تعليم الموسيقى متعة للوجد والأذن ، والإحساس .

فالطفل يدخل عالم الموسيقى بحركات جسمه ، أي عن طريق الإيقاع ، وهو روح الموسيقى وبدمها . ويطالع الموسيقى بطريقة أبسط جداً من مطالعة أحرف اللغة .

وقبل أن أدخل فصلاً من فصول الكبار في هذه المدرسة طلبت من المديرة أن أكتب على السبورة أي لحن ، وليكن أغنية شعبية مصرية ، فسألها أن أكتب اللحن من الذاكرة في ورقة ... وعند ما رأيت ما أكتب اعترضت على سهولة اللحن الذي أدون ، فأخذت في تحويله ، لأزيد من صعوبته دون مغالاة .

ودخلنا الفصل ، وأخذت أنقل لحنى على السبورة ، وكان مؤلفاً من ثمانى بطوطات ، وبدأ المدرس يؤشر بمؤشره على النغمات واحدة واحدة ، والفصل يغني مباشرة دون الاستعانة بآلة موسيقية . واستعادم الغناء مرتين ، وفي المرة الثالثة جعل يحو نوتات اللحن واحدة إثر واحدة ... حتى يحاها بأكملها . ثم سأل الفصل أن

أن أسمع منها شيئاً ؛ قلت له : إننا نتأثر خطاكم أنتم وبارطوك، وقد بدأ العمل على تسجيل ألحاننا الشعبية وكتابتها بالنوتة ، وذلك في مركز الفنون الشعبية الذي أنشأته وزارة الثقافة أخيراً .

...

### بين العامة والفصحى

سألت سلطان كوداي رأيه في الموسيقى الشعبية بالنسبة للفنون العليا ، قال : ففكر باللغة ، وإنك لن تستطيع أن تخلق من لغة الكلام الدارج فناً رفيعاً إلا إذا حولت اللغة الشعبية إلى لغة فكريفن . حسن جداً ، وضروري جداً أن نسجل ، ونحفظ في متاحفنا ، وننشر ، الفنون الشعبية في كل مظاهرها ، وبكل الوسائل . ولكن هناك خطوة واسعة يجب أن نخطوها إذا أردنا الانفراج بهذه المادة الشعبية الأصيلة ، هي خطوة رجل الفن يرتفع باللغة الدارجة إلى ما ارتفع إليه داني في كوميدته الإلهية ؛ فلا يكنى في الموسيقى أن تنقل الأغنية الشعبية على صورتها البدائية ، إنما هذه مادة أولية وأساسية لبناء عمل قومي متكامل من الناحية الفنية .

...

### مناقشة الميزانية

كان غريباً في ذلك المتحف الإقليمي ، وأنا أثنى على مديره العلامة ، وعلى طريقة تنظيمه لمتحفه ، ووسائل الشرح فيه . . . وبحضور الرجل الكبير المشرف على أقدار المدينة التي يقوم فيها المتحف . . . أن يشيع الرجل الكبير بوجهه عنا ، وكأنه غير راغب في الاستماع

إلى هذا المديح يقدم لمتحف المدينة ، ولدير المتحف . . خرجت أتمسك : هل كان ذلك منه تعسفاً أو تبرؤاً بمديح يعتقد أن الغرباء يزجونه من قبيل المجاملة ؟ ويكون قد جانب الصواب ، فإن مديحي جاء عن عقيدة والمتحف كان جديراً حقاً بذلك المديح .

ثم عرفت أن الكبير كان — بالصدقة المحض — على موعد مع مدير المتحف في تلك الأمسية . . . ليناقشه في ميزانية المتحف . . .

...

### معلم الفنون

فرق كبير بين تعليم المواد المعتادة وبين تعليم الفنون : معلم الفن يلد شيئاً أكثر من عقله وعلمه ، ليشعل في نفس تلميذه شعلة الفن .

أستاذ العلوم يبلغ ذلك بطريق غير مباشر ، كأن ينتقل لإيمانه بالعالم إلى تلميذه في النهاية . أما أستاذ الفن فهو يعمل غالباً في وسط اختار الفن مهنة حباً في الفن ، ولأن استعداد الطالب مهّد له الطريق إلى الفوز في مسابقة الدخول إلى المعهد .

كيف يحتفظ المعلم بمجدوه الفن متوقدة خلال متاعب التدريس ؟ وكيف يتسم بصحبة تلميذه ذرى الفن دون أن يطفى في نفسه تلك الجلمة ، نتيجة العناء في تحليل العمل الفني ، أو في أدائه فقرة فقرة ؟

الحقيقة أن العمل الفني إذ ينفصل إلى جزئياته يطلعا على خباياه بطريقة غير منتظرة : هذه الصوانة على البيانو لبارطوك ، وقد سمعنا من قبل ، وهذه الصوانة على القبولينه لبهوفن ، وأنا أحفظهما عن ظهر قلب :

و « طريفة » على كنفه ، وهما ولدا المرحومين السنور « متو » والحرة « بلانشيت » أجداد السلالة التي تعيش معى حتى اليوم .

والصورة الأخرى « لبيلا بارطوك » الموسيقى المجرى الذى ذهب إلى هنجاريا مرتين لأشترك فى الاحتفال بذكره ، وهى صورة كارت بوستال أفضلها على المدالية البرونز الكبيرة ، تذكّر احتفال عام ١٩٥٦ ، لأننى أحب أن أرى وجه « بارطوك » ، وعينيهِ المشرقتين بنور الذكاء والعبقرية .

يجب أن يعرف المصريون بارطوك أكثر مما يعرفون ، فقد اشترك مرتين فى دراسة الموسيقى العربية : المرة الأولى قبل الحرب العالمية الأولى ، عند ما ذهب إلى واحة « يسكرة » بالجزائر ليسجل موسيقى سكان الواحة من العرب ، ولقطة الأخرى عند ما جاء إلى مصر فى أوائل الثلاثينيات ليشترك فى مؤتمر الموسيقى العربية الذى انعقد بمدينة القاهرة .

يجمع بارطوك — مثل صديقه وزميله كوداى — صفة العالم بالموسيقى ، إلى صفة الخلاق الموسيقى . ذهباً معاً يسجلان موسيقى الشعب المجرى ، ويعدّان معلمها للتمييز بينها وبين ما أدخله « التسيحان » ( الفجر ) عليها من ضروب التلاعب فى الأداء . وقد جمع بارطوك الآلاف من الألحان المجرية ، وأضاف إليها العديد من الألحان الصقلية ( السلوينية والبلاغارية ) والألحان الرومانية ولو لم تقصيه النازية عن أوروبا لأوصل دراسته لكل موسيقى الجنوب الشرق من أوروبا .

ولكن بارطوك ، إلى جانب علمه الفولكلورى ، كان خلاقاً للموسيقى بطريقة فذة : بدايته كانت شبيهة بكل بدايات الموسيقيين : بدأ بتقليد سابقه ، وبخاصة مواطنه

ما أروع الضوء الذى يلقيه الأستاذ على أجزائها ومفاصلها وهو يشرحها لتلميذته على البيانو . أو لتلميذه على الفيولينة . . . ! وما أعجب التلميذ عند ما يدرك ما يطلبه الأستاذ ، فتحيا الجملة الموسيقية بين يديه !

ثم ما أغرب البيانو : تفرح مفاتيحه ، فلا تتصور أن هذه العملية البسيطة تحتوى على عديد من وسائل الضغط والضرب والهبوط والانفصال ، وأن تلك الأصابع العاجية والأينوسية الصماء تستجيب لشعور العازف إذا عرف الطريق إلى قلبها . . . كأن لها قلباً !

أمرٌ هذا واضح فى الآلات الوترية ؛ لأتلك على الكمان تخلف الصوت بنفسك ، عن طريق تحريك القوس ، وذنبه أصبعك فوق الوتر ، وتشعر أن لمس القوس للأوتار خاضعة مباشرة لفهمك وإحساسك ، ومقدار طاعة القوس لأصابعك يدك اليمنى ، ولحركات ذراعك اليمنى . إنما العجب العجيب هو فى هذه الآلة المركبة التى تُعرف بالبيانو : واحد يقرع أوتاره فتخرج الموسيقى كأنها صنع الآلة ، وآخر يلمس أصابعه فإذا به يغنى ، وينوح ، ويغضب ، ويثور ، ثم يهدأ كالبحر بعد الإعصار ! إننى أقف دائماً مشدوهاً أمام درس الفن . . . ففيه شيء مخالفٌ جدّاً لمخالفة لدرس العلم : أستاذ العلوم يلقى درسه من عل ، تنزل كلماته من ثلاثجات العقل . . . وأستاذ الفن يلقى درسه وكأنه يخرج قطعة من قلبه ، ليضعها فى قلب تلميذه !

\*\*\*

بيلا بارطوك

أحتفظ فى غرفة مكتبي بصورتين فوتوغرافيتين : صورة توفيق الحكيم يحمل قطيته الصغيرتين « زقروق »

الطعم غير متألّفة، أو من يمزج الألحان من سلم مخالف؛ وهكذا نجد أنفسنا في تيه الموسيقى المعاصرة، لا يعرف مواقع أقدامه فيه سوى قالة من العباقرة... كان بيلا بارطوك على رأس هذه القلة، وربما كان أعظم من عرفته الموسيقى المعاصرة، لسبب بسيط، هو أنه اعتمد أولاً على روح قومه وموسيقى شعبه الأصيل، فلما أترع كأسه بتلك السلافة الشعبية، وأخذ يعبّ منها عباً، خرج من نشوته الخبيرة يؤلف موسيقى علمية، رفيعة جداً وضعت في مقلمة المجددين الموسيقيين إبان العصر الحاضر (توفي بارطوك عام ١٩٤٥ بالولايات المتحدة الأمريكية).  
فالمجريون مزهوون برحلتهم العظيم صاحب الرباعيات التوتيرية الست (التي قال عنها واحد من كبار النقاد البريطانيين: لم تعرف الرباعية التوتيرية بعد رباعيات بيتهوفن الأخيرة مؤلفاً أعظم من بارطوك)، وصاحب كونشرتوات البيانو الثلاث، وكونشرتو الفيوينة الثالث، وصنّاعة زوج من البيانو مع آلات الإيقاع و... إلى آخر ما ترك هذا المجري العظيم للعالم للمتمدين من موسيقى البيانو والأوركسترا.

هاكم الرجل الذي شرفنى بلادى بأن أمثلها في الاحتفال بذكره بين أهله وعشيرته، وإن يهدأ لي بال حتى يعرف أهل وطني قدره بين الموسيقيين العظماء، ولكني أعرف كيف أنتظر بصبر إلى أن تحين اللحظة التي أستطيع أن أقدم إليهم «بيلا بارطوك» في البرنامج الثاني.

\*\*\*

### المسرح التجريبي

تصدر في بودابست نشرة أسبوعية عنوانها Pesti Muesor أي «برامج بست» تجمع برامج الأسبوع في نحو

«فيرنيس ليست»، وكتب تحت تأثير موسيقاه قصيدته السمفونية «كوشوت» قصور حياة بطل الجهاد الوطني في سبيل استقلال الوطن المجري عن الهابسبورج، ثم تأثر ببرامز، وبريشارد شتراوس، ولكن ما كان أسرع إلى التخلص من هذه المؤثرات حيناً اتجه إلى «موسيقى الشعب المجري» يستوحيا لا ليخلق موسيقى سطحية، ملونة تلويناً سهلاً، بل ليأخذ من الألحان الشعبية روحها الدفين، فهو يهضمها، أو هو يتمثلها كما يتمثل الزرع غاز الكربون وأملاح التربة! لا تكاد تبتين في أعماله الكبيرة أكثر من جملة هنا وجملة هناك تشعرك بالأصل الفلاحى لهذه الموسيقى، أما الباقي فهو موسيقى تتعمق الإيقاعات والمقامات والحارمونية، وتنشئ «بوليفونية» شخصية. خلق بارطوك لغته الموسيقية بنفسه، ولنفسه، وطوّع ألوان الأوركسترا، ونغمات البيانو والقرنية لتفكيره الدفين. موسيقاه موسيقى فكرية عقلية بحث، أو لم يتسرّع في إعطائها روح الإيقاع، وفي شراييلها دم المجري الحار.

مشكل الموسيقى المعاصرة هو أنه لا يستطيع أن يكتب الموسيقى على أسلوب السابقين؛ إذ لا قيمة للتقليد، ولا أن يسير في ركاب معاصره، فيكون مقلداً أيضاً. وليس في مقدور كل موسيقى أن يخلق في التأليف أسلوباً خاصاً به؛ لذلك ترى المعاصرين يضربون في كل وادٍ منهم من يعتمد على نوع من الرياضيات العليا يجلّ إليها عناصر السلم «الديانوني» فيخلق الموسيقى «الاثني عشرية» أي «الدوديكا فونية» مثل شونبرج، ومنهم من يذيب المقامات المعروفة ليؤلف الموسيقى على غير سلم معروف، ومنهم من يستعير سلم الشعوب البدائية الخمسة «البننتونية» وبعضهم يمزج ألوان الأوركسترا مزيجاً أشبه بألوان الانطباعيين والتعبيريين والمستقلين والضراة Fauves ومنهم من يحرص على خلق مجموعات هارمونية حامضة



المساة « الأستاذ باتلان » ذلك الحامي النصاب الذي  
حكى لنا الأستاذ عبد الرحمن صدق قصته وهو يعرض  
لتاريخ المسرح على صفحات هذه المجلة . وقد حوّلها شاب  
مجرى إلى أوبرا ، تابع الحامي باتلان وهو ينصب على  
العلم غليوم تاجر « الماني فاتورة » ، ويذهب الجميع إلى  
المحكمة فلا تعرف النصاب من المنسوب عليه في ذلك  
المرح المزلي . وقد حوّل الموسيقى المجرى الشاب القصة إلى  
« أوبرا بوقا » خفيفة الدم في ألحانها وغنائها ، حتى لتكاد  
تنسى أنك تسمع أوبرا .

وعلى هذا المسرح التجريبي أيضاً استمعت إلى  
« قصة جندي » من مؤلفات ليجور سترافسكي التي  
تجربة البحث الموسيقى .

أقد أثقلت عليك يا عزيزي القارئ ، مع سبق  
الإصرار ، فقد أردت أن تدرك مدى الحياة الفنية  
العديدة التي يعيشها العامل ، والموظف ، والتاجر ، والمثقف  
المجرى طوال أسبوعه ؛ فكل هذه المسارح العشرين تزدهم  
بالرواد كل ليلة ، وتطالع على وجوه النظارة انطباعات  
الفن الأصيل ، عند ما يعمل عمله في الارتفاع بالإنسان  
من حيوان ناطق آكل ، إلى مخلوق يفكر ويشعر .

ولو كنت تقرأ اللغة المجرية لاستطعت أن تحصل  
على أغلب المؤلفات العالمية مترجمة ومنشورة في طبعات  
شعبية بمئات الآلاف ، تباع النسخة منها ببضعة قروش .

\*\*\*

### في المطارات

أكبر الانتظار في المطارات ، حتى للفترة القصيرة  
التي تزود فيها الطائرة بالوقود ، ويسرّح أثناءها رجالها .  
وفي مطار أحد البلاد أخذت الأطف هراً أنيساً ،

عشرين مسرحاً غنائياً وتمثيلياً وفكاهياً و « أوبريت »  
عدا الحفلات السمفونية وغيرها .

وهأنذا أنقل إليك من إحدى هذه النشرات :

ثلاث روايات من موسيقى بارطوك : باليه وأوبرا من  
فصل واحد ، وباليه ثان - « دون كارلوس » ، أوبرا لثيودي  
- لوتشيا دي لامرور ، أوبرا للونزلي - فيديليو ،  
أوبرا لبينوفن - جيزيل ، الباليه المشهور - دون جوفاني  
أوبرا لموزار - قصص هوفمان ، أوبرا لأوفنباخ - هاري  
يانوش ، أوبرا لكوداي - عطيل الأوبرا والتمثيلية ،  
حفلة سمفونية للفيلهارمونية المجرية - أوبرا للموسيقى الألمانية  
أوجين دالبيري - أوبرا للموسيقى المجرية فيرنش لاركل .

وفي المسرح تمثيليات لمعاصرين مجريين وقدماء  
( إمري ماداخ ، وقاطونا ، وإنياسي تاج إلخ ) -  
والبيضة لجليان مارسو - وپير جونت لهرنك ليسي  
- وكوميديا لمكيافيلي - بمجاليون لبرنارد شو - الشيخ  
متلوف ( طرطوف ) لمولير - زواج فيجارو لبومارشيه -  
- اللهم غضبك بلون أسبورن - مهنة مدام تارنس  
لبرنارد شو - الجندي شفايك لياروسلاف هازك - المأساة  
المتفائلة للبحار السوفيتي فشنسكي .

كل هذا أنقله لك نقلاً ، دون ترتيب ، من برنامج  
أسبوع المسارح بودابست ، ولم أنقل إليك سوى قلة من  
الأسماء والمؤلفات المنجارية لأنك لا تعرف إلا قليلاً عن  
أصحابها .

وكان لم يجد المجرىون كفايتهم في كل هذا ، فراحوا  
يحوّلون قاعة سينما تسع نحو أربع مائة متفرج إلى  
مسرح تجريبي ، يسمح بعرض أعمال الرواد والشبان  
في التمثيل والموسيقى ، وأطلقوا عليها اسم : أستوديو  
بارطوك . وفيه رأيت تلك المهزلة الفرنسية من القرون الوسطى

من الغرب قبل الأدب العالى ، والموسيقى الرفيعة ، والعلوم  
النافعة . . . ؟

• • •

ذكرت ذلك بيوم لى فى أتوبوس الإسكندرية ،  
أطلق علينا سائقه مكرو فون الراديو بتجشأ ويتلوى ويتأوه  
بتلك الأغاني الرخيصة التى قضى حفظنا العاثر أن نعاصرها  
وأن نتفد عن طريق الراديو إلى حياتنا الشعورية والعقلية  
تفادى رمال الخماسين ، و عثير المقطم . . . فسألت  
الكمسارى : هل استأذن الركاب فى الاستماع والطرب ؟  
فأجابنى : « أمثال » ، ومعنى هذه « الأمثال » أنه ليس  
بحاجة إلى رأيهم ، « فكلهم فى الهوى سوا » غارقون  
لأذانهم ، أو غارقة آذانهم فى هذا البحر الزفقى من  
الأغاني العاطفية التى تُضقى على حياتنا . . . بهجة ونعما  
مقيا !

شاركنى فى مقعدى . وضحكت وأنا أشعر بالود لهذا المرء ،  
إنه الوحيد الذى ملت إليه دون أهل ذلك البلد . . . ولا  
لوم عليهم إلا أن أجداداً لم قضوا على حضارة بلادى ،  
وظلموا أجدادى قروناً عدة .

• • •

وفى مطار آخر لم أكن أتصور أن نخرج من الطائرة  
منتفخى العيون سهاداً ، شعث الشعر مهوشى الملابس ،  
فيقتادونا إلى . . . كباريه يسهر فيه شباب ذلك البلد  
الإسلامى ، يراقصون الغانيات ، ويبادلونهن كتوس خمر  
أبيض اللون ، حتى الساعات الأولى من الصباح . هذا  
شأنهم والناس أحرار فى بلادهم ، ولكن ما ذنب عابرى  
السبيل ، حتى يحكم عليهم بسباع ما يكرهون من موسيقى  
هى السوقية والتوحش ، وبرؤية ما لا ينجون لأهلهم من  
مظاهر التهلك والدعارة والانحلال . . . دلفت إلى بلادنا



# البيرُوني

## ومكانته في تاريخ العلم

### بقلم الدكتور جمال مرسي بدر

المظلمة . ومن أضاء تلك النجوم الالامعة في سماء العلوم العربية - البيروني .

• • •

وُلد أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني في ضواحي بخوارزم في شهر ذي الحجة سنة ٣٦٢ هـ (سبتمبر سنة ٩٧٣) ، وتدلُّ نسبتُه على أنه من ضواحي بخوارزم لامن المدينة نفسها ، لأن « بيرون » بالفارسية تعني اصباحية . وقد وهم ابن أبي أصيبعة حين ترجم البيروني في « عيون الأنباء » ( ج ٢ ص ٢٠ ) إذ قال :

« هو الأستاذ أبو الريحان محمد بن أحمد البيروني منسوب إلى بيرون وهي مدينة بالهند » (١)

والواقع خلاف ذلك ، إذ لم يكن أبو الريحان سندياً ، كما لا تُعرف مدينة في السند تسمى بيرون . وفي تفسير نسبة أبي الريحان يقول ياقوت :

« وعله النسبة [ البيروني ] سماها البراني ؛ لأن بيرون بالفارسية معناه براه . وسأت بعض الفضلاء من ذلك فزعم أن مقامه بخوارزم كان قليلا ، وأهل بخوارزم يسمون للفرج بهذا الاسم ، كأنه لما طالت غيبته عنهم صار غريباً . وما أظنه يراد به إلا أنه من أهل الرشق » (٢)

وحين بلغ أبو الريحان العشرين من عمره كان قد عبَّ من بحر العلوم وتفتَّح عقله على شتى مجالاتها ، فرحل إلى جرجان ، والتحق ببلاط أميرها قابوس بن وشمكير الملقب بشمس المعالي ، وكان بلاطه في تلك

علوم العرب في عصرهم الذهبي هي حلقة الوصل بين مدينيات العالم القديم والمدنية الحديثة التي بدأت بالنهضة الأوروبية في القرن الخامس عشر الميلادي ، تلك النهضة التي أشعل جلوتها احتكاك الأوروبيين بالعرب وأخذهم عنهم علومهم ومعارفهم ؛ ومن ثم كان للعلوم العربية - أعني مختلف العلوم التي حمل العرب مشعلها في إيَّان نهضتهم العظمى - أهمية كبيرة في دراسة تاريخ العلم ، وكان من غير المتيسر إدراك الصورة الصحيحة لما قطعه العلم الحديث من مراحل وما وصل إليه من نتائج دون الإلمام بتاريخ علوم العرب وما حققوه على عهدهم من كشوف في ميادين العلم المتنوعة ؛ إذ بغير ذلك تنفرج بين علوم القدماء والعلم الحديث ثغرة يتعذر على العقل أن يصل بين جانبيها . وإذا أثرنا التواضع فلم نذهب مع كاتب غربي مثل بريغواي أن « العلم الغربي الحديث يدين بوجوده للحضارة العربية » (٣) فإن علوم العرب هي - في القليل - أساس من أهم الأسس التي يقوم عليها العلم الحديث .

وإذ كانت هذه هي أهمية العلوم العربية في تاريخ العلم فإن العقول الكبيرة التي رفعت راية تلك العلوم لما في تاريخ العلم مكانة مرموقة أصبحت أمماؤهم يفضلها كالصوت في الدرب الطويل ، أو كالدرازي في السماء

(١) وثابته في ذلك الأستاذ أسعد أمين (ظهر الإسلام ١/٢٨٧)

(٢) الرشق - السواد ، والتي هي المحطة بالمدينة .

(٣) Briffault . The Making of Humanity, London 1919 (١) p. 191.

سبكتكين من الاستيلاء على خوارزم ، فكان أبو الريحان في جملة الأمرى هو وآخرون من العلماء الذين اتهمهم السلطان محمود - على عاداته من التشدد في الدين - بالكفر والزندقة ، وأُعمل في بعضهم السيف ، وكاد أبو الريحان يهلك في غمرة تلك الأحداث لولا أن أسعفه - بل أسعف العلم - سبب خُلصه من القتل ؛ إذ قال يعض مرافق السلطان : هذا إمام وقته في علم التجوم ، وإن الملوك لا يستغنون عن مثله ؛ فأبى عليه محمود ، وأخذ معه إلى بلاده<sup>(١)</sup> ، ودخل أبو الريحان الهند مع السلطان محمود في فتوحه المظفرة في تلك البلاد التي استمرت إلى سنة ١٠٢٤ م ، واستحق من أجلها لقب « الغازی » ، ولعله أول من لُقِّب بذلك في الإسلام .

وطالت إقامة البيروني في بلاط غزنة مع محمود وخلعائه . وكانت هذه الفترة أبرز فترات نشاطه العلمي وأحفظها والإنتاج الغزير . ويبدو أن أبا الريحان بعد أن رجع إلى غزنة من الهند لم يغادر تلك المدينة منقطعاً إلى الدرس والبحث والتأليف إلى أن توفاه الله في الثالث من رجب سنة ٤٤٠ هـ ( ١٣ ) من ديسمبر سنة ١٠٤٨ م )<sup>(٢)</sup> .

• • •

ولعل الطابع المميز لأبي الريحان بين العلماء العرب

(١) ينقل الأستاذ أحمد أمين (ظهر الإسلام ١-٢٨٦) رواية أخرى عن سبب انتقال البيروني من بلاط خوارزم إلى بلاط غزنة ، فلتراجع .

(٢) هذا هو تاريخ وفاة البيروني المتعارف عليه بين مؤرخي العلم ، غير أن المشرق ماكس مايرهوف لاحظ - بحق - أن البيروني لا يمكن أن يكون قد مات قبل سنة ١٠٥٠ م ، أي سنة ٤٤٢ هـ ؛ لأنه يقول في مقدمة كتاب : « الصيدلة في الطب » إنه نيف حل الثمانين سنة (هجريه) ؛ فإذا صح ميلاده في سنة ٣٦٢ هـ تبين أن يكون حل قيد الحياة في سنة ٤٤٢ هـ ، ويكون وفاته في تلك السنة أو بعدها . (انظر مجلة المجمع العلمي المصري سنة ١٩٤٠ ص ١٣٨) .

الحقبة يحفل بالعلماء الأعلام ، ومنهم ابن سينا الذي اتصل بينه وبين أبي الريحان منذ ذلك الوقت قبل الود والتعاون في العلم . وفي بلاط جرجان كتب البيروني كتابه المعنون « الآثار الباقية من القرون الخالية » ، وأهداه إلى شمس المعالي . وهو كتاب يبحث - أكثر ما يبحث - في تقاويم الأمم القديمة وأعيادها ومواسمها ومقارنة ذلك بما كان على عهد المؤلف ، وتدخل هذا كله بحوث كثيرة فلكية ورياضية وطبيعية .

وحول سنة ٤٠٠ هـ (١٠١٠ م) عاد أبو الريحان إلى مسقط رأسه في خوارزم ، فاستخلصه لنفسه أميرها أبو العباس المأمون بن محمد خوارزمشاه ، وأصبحت له عند هذا الأمير الحظوة التي ما بعدها حظوة والقدر الذي لا يدانيه قدر ؛ إذ عرف الأمير للعالم مكانته من العلم ، فاتخذته مستشاراً له ، وأسكنه معه في قصره ، وكان يبدى له من مظاهر الاحترام والتقدير ما لا مزيد عليه . يروى ياقوت عن محمد بن محمود البليساوري وأن خوارزمشاه دخل قصره يوماً وكان يشرب على دابته ، فأمر باستدعاء أبي الريحان من حجرته ، ولما أبطأ عليه قليلاً تصور خوارزمشاه الأمر على غير صورته ، فغضب عنان فرسه نحو حجرة أبي الريحان ، ورام التزول ، فسبقه أبو الريحان إلى الخروج ، وناداه الله ألا يفعل ، فتمثل خوارزمشاه :

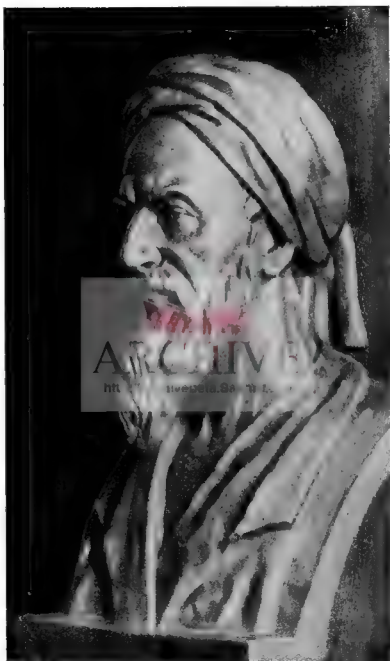
العلم من أشرف السلايات

يأتيه كل الرى ولا ياتي

ثم قال : لولا الرسوم الدنياوية ما استدعيتك ، فالعلم يعلم ولا يعلم<sup>(١)</sup> .

• • •

على أن أيام أبي الريحان في بلاط خوارزم لم تدم ؛ فسرعان ما اضطربت فيها الأمور ، وقتل خوارزمشاه ، وسادت بعده فوضى مكنت سلطان غزنة محمود بن



تمثال البيروني المروى في متحف جامعة موسكو  
(تصوير كاتب المقال)

كان العلم محور وجوده وهدف حياته ، فعاش يطلب العلم للعلم ، مكباً على تحصيل العلوم ، منصرفاً إلى تصنيف الكتب . لا يكاد يفارق يده القلم ، وعينه النظر ، وقلبه الفكر ، كما يقول فيه النيسابوري . وكان يضع في أبحاثه العلمية روحه كلها ، ولم يكن يقوم بعمل من الأعمال إلا غلصاً فيه الإخلاص كله لوجه الحق والعلم ، وحسبك دليلاً على مقدار تشبع هذا العالم التادر المثال بحب العلم ما يرويهِ ياقوت عن النيسابوري من أن قاضياً من أصحاب أبي الريحان قال :

دخلت على أبي الريحان وهو يجرد بئسه وقد حشر لئسه وضاق به صدره ، فقال لي في تلك الحال :

كيف قلت لي يوماً حساب الجفلات الفاسدة ؟

فقلت له إشفافاً عليه : أف هذه الحالة ؟

قال لي : يا هذا ، أروع الدنيا وأنا عالم بهذه المسألة ، ألا يكون خيراً من أن أعلمها وأنا جاهل بها ؟ فأعنت ذلك عليه ، ويحفظ ، يعلق ما عهد ، ويخرجت من عنده وأنا في الطريق فسمعت الصراخ<sup>(١)</sup> .

فما ظنك به رجل يحضر على فراش الموت ، فلا يلبيه ما هو فيه من العلم ولا يدع زائره دون أن يسأله عن مسألة من مسائل علم المواريث ، وعنده أنه أن يودع الدنيا وهو عالم بتلك المسألة خير له من أن يموت وهو جاهل بها ، فيشرحها له صاحبه ، وما إن يخرج من عنده حتى ترتفع إلى خالقها تلك الروح المولدة بحب العلم ، فيسمع صاحبه الصراخ عليه وهو في الطريق . ومن كانت هذه حاله مع العلم فإنه ولاشك لا يمارسه ليتقرب به إلى الملوك ولا ليكتسب به البهاء عند الناس ، وهكذا كان أبو الريحان مستغنياً عن الملوك وامعندهم من جهة ، غير مبال بأن يفوز بالحمد من سواد الناس ، أو يشتهر عندهم بالعالم من جهة أخرى .

فأما استغناؤه عن الملوك وزهده فيما لديهم فضحك ما جرى له مع السلطان مسعود بن محمود حين ألف له

هو تنوع اهتماماته العلمية واتساع آفاق دراساته مع الإتقان الثام - بل التقدم والتبريز في كل باب يطرقه من أبواب العلوم المختلفة ؛ فلقد كان البيروني طيباً ، فلكياً ، رياضياً ، جغرافياً ، مؤرخاً ، وعالمًا بالطبيعات ، وكانت له اليد الطولى في كل علم من هذه العلوم مع مشاركة في الفلسفة والعلوم الغوية والأدب والشعر والفقه . ولئن كانت سعة الأفق طابع الكثيرين من علماء العرب في عصرهم الذهبي ، لقد يزعم البيروني جميعاً في هذه الناحية ، لا من حيث تعدد فنون العلم التي تناولها فقط ، بل كذلك من حيث مساهمة ببناء في تقدم كل علم من تلك العلوم وتطوره على وجه لا يتأتى إلا لعالم فذ ، وأستاذ راسخ القدم .

كما امتاز البيروني بين العلماء العرب - هؤلاء من معاصريه أو سابقيه أو لاحقيه - بأنه كان حريصاً على الاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى من مصادرها الأصلية غير معتمد على الترجمات التي شاعت في وقته في العالم العربي ، فدرس أبو الريحان لهذا الغرض السريانية والعبرية ، واهتم بوجه خاص باللغة السسكربتية ، وعن طريقها تمكن من أن يتعمق في دراسة الثقافة الهندية التي لم تكن حتى عصره محل الاهتمام الأول من العلماء العرب . وقد ظهرت نتائج تلك الدراسات العميقة في كتابه الكبير عن الهند المعنون "تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مردولة" والذي يعد نسيجاً وحده في موضوعه وفي مادته ، وقد ترجم هذا الكتاب إلى الإنجليزية في القرن الماضي ، ومازال حتى اليوم كبير الفائدة لطلاب الدراسات الهندية بما حواه من معلومات واسعة ونظرات تقديرية صائبة عن ثقافة الهند القديمة الفلسفية والعلمية ، وقد اشتمل هذا الكتاب على معلومات وبيانات لولا مجهود أبي الريحان لكان مصيرها النسيان والضياع .

ولقد تغفل حب العلم في نفس أبي الريحان حتى

غير مثلم<sup>(١)</sup>

ويعلق الأستاذ لويس ماسنيون على تمصّب البيروني  
للغة العربية فيقول<sup>(٢)</sup> :

« لقد فهم البيروني تمام الفهم الدور الدالي للغة العربية بوصفها -  
بين اللغات السامية - أهم لغة حضارية ، وأدرك مقدورها على التركيز  
والتجريد وتراكيبها من طريق الاشتقاق بدلا من الزوائد ولقيتها  
في توحيد التكتلين بها . »

ولا نشك<sup>٣</sup> - وهذا هو موقف البيروني من العربية  
والعروبة - في أنه لو كان قد عاش إلى أيامنا لكان  
يدهش من تنازع الأمم إياه وتنافسهم على ادّعاءه :  
فالترك يعدّونه تركيا ، والإيرانيون يحتفلون به بوصفه منهم ،  
والروس لزماننا هذا يرون أنه ينتمي إليهم بحكم مولده في  
خوارزم التي هي اليوم في جمهورية تركستان السوفيتية ..

وقد عرف معاصروه البيروني فضله ، وقدروا سبقه  
في مختلف العلوم حتى قدره ، فلذاحت شهرته في حياته ،  
وصار يعرف بين علماء العصر باللقب الذي انفرد به ،  
وهو « الأستاذ » ، كما كان معاصروه وقرينه في الشهرة  
العلمية ابن سينا يعرف بلقب « الرئيس » ، وهما لقبان  
إذا أطلقا من غير إضافة كانا كافيين للدلالة على  
شخصي البيروني وابن سينا كدلالة الأسماء سواء بسواء .  
وكما كان البيروني يعرف في الشرق بلقب الأستاذ كان  
يعرف لدى الغربيين في القرون الوسطى باللقب نفسه  
مضافا إلى اسمه محرّقا فهو عندهم « الأستاذ أليورون »  
" Master Aliboron كما نجلده في الكتب اللاتينية لذلك  
العهد .

• • •

وعالمٌ مثل أبي الريحان في سعة آفاقه وتعدّد متابعيه

(١) ولما تقدم نرى أنه لا يمكن أن يصح ما قاله الأستاذ  
فليب حتى في كتابه القيم « تاريخ العرب » (ص ٤٠٢ من الطبعة  
الثالثة الإنجليزية) من أن البيروني كان من زعماء معسكر الشعوبية  
عند المعسكر العربي .

(٢) المجلة التذكارية : ص ٢١٨ .

كتاباه المحيط بأوائل علم الفلك وأوغره والمعنون : « القانون  
المسعودي في الهيئة والنجوم » ، فلقد أجازاه السلطان  
بجمل فيل من نقده القاضي ، فلم يقبل أبو الريحان تلك  
الصلة السنية التي تنتهي دون بعضها آمال الكثيرين ،  
وردّ المال إلى الخزانة بعد الاستغناء عنه<sup>(١)</sup> .

وأما عدم اكتراث أبي الريحان بقالة الناس عنه  
ما دام قد أرضى ضميره وأخلص لوجه العلم فشاهدنا  
عليه ما رواه أحد تلاميذه قال :

« كان من عادة شيخنا الأستاذ الرئيس رحمه الله إذا أمر في  
كتبه من مؤامرات الأهل لم يحنّ بالمال ، وإذا جاءه على التزوير السير  
منه جاء باعتزق المنقلة والألفاظ النصبية البعيدة عن التفهم ، وسأله  
من ذلك فقال رحمه الله : سبب ذلك أني أحل تصانيف من المثالات  
ليجتهد الناظر فيها أودته فيها متى كان له دربة واجتهاد وهو يحب  
العلم ، ومن كان من الناس على غير هذه الصفة قلت أهله به  
نعم أم لم يفهم فمتى سواد<sup>(٢)</sup> . »

• • •

والبيروني - بالرغم من العرق الذي كان يعتنقه  
إلى الفرس - كان عربيا الثقافة ، عربيا الروح ، عربيا  
العصبية ، لا يدين بالولاء إلا لعرويته ولا يرضى أن  
ينسب إلى غير العرب . وهو القائل في مقدمة كتابه  
« الصبيلة » : « المحجوب بالعربية أحب إليّ من المدح  
بالفارسية » ، وفيها يقول أيضا : « ديننا والدولة عرييان  
تويمان ، يرفرف على أحدهما القوة الإلهية وعلى الآخر  
اليد السماوية . وكما احتشد طوائف من التوابع وخاصة  
منهم الجليل والديلم في لباس الدولة جلايب العجمة  
فلم تنفق لهم في المراد سوق . وما دام الأذان يقرع آذانهم  
كل يوم خمسا ، وتقام الصلوات بالقرآن العربي المبين خلف  
الأئمة صفّا صفّا ، ويخطب به لهم في الجوامع بالإصلاح  
كانوا اليبدين ولهم ، وحبل الإسلام غير مفصم ، وحصنه

(١) مجمع الأدباء ١٧/١٨١ ، وبغية الوعاة ص ٢٠ - ٢١ .

(٢) « الآثار الباقية » نشرة ساعار ص ٧١ من مقدمة الناشر .

وحدها ، وهي المسائل التي أصبحت تعرف في علم الهندسة منذ ذلك الوقت باسم « المسائل البيرونية » Alberunic problems ، فضلا عن مساهمة البيروني في تطور حساب المثلثات .

● وفي العلوم الطبيعية : كانت للبيروني نظرات صائبة سبق بها عصره : فمن ذلك أنه أدرك أن سرعة الضوء تزيد على سرعة الصوت زيادة هائلة ، وأنه شرح القوانين المائية التي تحكم العيون والآبار الارتوازية ، كما شرح بعض حالات شلوش الحلقة في النبات والحيوان بما فيها حال التوائم الملتصقة التي يسميها الغربيون اليوم بالتوائم السيامية ، وتعرض لشرح ظاهرة الزوجة في عدد أوراق الأزهار ، إلى غير ذلك من ملاحظاته وتجارب الدقيقة في شتى فروع العلوم الطبيعية .

على أن أبرز سبق علمي أحرزه البيروني في هذا الميدان يتصل بتحديد الثقل النوعي لعدد من المعادن والأشجار الخشبية ، دقيقاً لا يكاد يذكر الفرق بينه وبين التحديد الحديث للثقل النوعي لتلك المواد :

ولبيان ذلك نورد فيما يلي جدولاً يبين الثقل النوعي كما حدده البيروني ، والثقل النوعي المعروف لعلمائنا المعاصرين :

المادة	الثقل النوعي لدى البيروني	الثقل النوعي لدى المهينين
الذهب	١٩,٠٥	١٩,٢٦
الزئبق	١٣,٥٩	١٣,٥٩
النحاس	٨,٨٣	٨,٨٥
الفضة	٨,٥٨	٨,٥٤
الحديد	٧,٧٤	٧,٧٩
الصلب	٧,١٥	٧,٢٩
الرصاص	١١,٢٩	١١,٣٥
الياقوت الأزرق	٣,٧٦	٣,٩٠
الياقوت الأحمر	٣,٦٠	٣,٥٢
الزمرّد	٣,٦٢	٣,٧٣
الفلزّ	٣,٦٢	٣,٧٥
البلور الصخري (الكوارتز)	٢,٥٨	٢,٥٨

يصعب في عجلة كهذه الإلمام بما أحرزه العلم على يده من تقدّم وما حقق في مختلف الميادين من سبق علمي ، على أنه لا بأس بإشارات قليلة تدل على ما وراهها من كنوز خبيثة في مؤلفات البيروني — ما نشر منها وما لا يزال ينتظر النشر — وإحدى ما قال المستشرق سانخو — ناشر كتب البيروني في القرن الماضي — من أن تقدير رأي الريحان حق قدره والاعتراف له بكل فضله يحتاج إلى عمل أجيال من الباحثين ينكبّون على تراثه العلمي بحثاً ودراسة وتحقيقاً .

● ففي علم الفلك : قام البيروني بعمل جداول فلكية دقيقة بناء على أرصاده ، وتقدّم عدل الجداول التي كان قد صنعها سابقوه ومعاصروه ، كما ابتكر الاصططلاب الأسطواني الذي لم يقتصر استعماله على رصد الكواكب والنجوم ، وإنما كان يستخدم كذلك في تحديد أبعاد الأجسام البعيدة على سطح الأرض وارتفاعاتها ، وصنع أبو الريحان كذلك جهازاً يمثل حركات الشمس والقمر . وقد اشتمل على الجانب الأكبر من أبحاثه الفلكية كتاباه « القانون المسعودي » وه التفهيم لأوائل صناعة التنجيم . وقد قامت بطبع أولها لجنة دائرة المعارف العثمانية بجبراً آباد الدكن في الهند<sup>(١)</sup> في طبعة محققة صدر منها الجزء الأول في سنة ١٩٥٤ ، والثاني في سنة ١٩٥٥ ، والثالث في سنة ١٩٥٦ .

أما كتاب « التفهيم » فقد نشر نصحته العربي مع ترجمة إنجليزية في لندن سنة ١٩٣٤ بواسطة دامزاي رايت .

● وأما في الرياضيات فتشمل ابتكارات البيروني — المتواليات الهندسية ، وتثليث الزوايا ، وحل كثير من مسائل الهندسة التي لا يكفى حلّها المسطرة والفرجار

(١) لهذه الهيئة العلمية اهتمام مشكور بآثار البيروني : فقد طبعت فضلاً عن القانون المسعودي مجموعة رسائل البيروني « الحاوية لعدد من مؤلفاته القصيرة ، وطبعت كتاب « الجواهر في معرفة الجواهر » سنة ١٩٣٤ ، كما أنها بصدد طبع كتابه الكبير عن الهند . وقد ظهر الجزء الأول من هذه الطبعة سنة ١٩٥٧ .



الجغرافيا الوصفية بقدر ما كان الجغرافيا الرياضية - وبخاصة تحديد خطوط الطول والعرض ومسافات البلدان - وله فيها عشرة مؤلفات ، وعلم هيئة الأرض وقد كتب فيه أربعة كتب ، ثم فن رسم الخرائط ؛ وله فيه مذكرات كثيرة في كيفية نقل صورة الأرض الكروية إلى الورق المسطح ، وكذا في كيفية رسم الخرائط الفلكية للسماوات ، مما جعل فضل البيروني على فن رسم الخرائط cartography غير منكور . وقد خصص أبو الريحان بهذا الفن عدداً من مؤلفاته ، أهمها كتاب « تسطيح الصور وتبليط الكور » ، وكتاب « تحديد المعمورة وتصحيحها في الصورة » ثم « تكميل صناعة التسطيح » ، عنا فصول متفرقة في « القانون المسعودي » وغيره من كتب أبي الريحان الكبار .

وجدير بالذكر أن البيروني بنظرته النقدية النفاذة لم يسلّم ناعياً أعني ما كان الإغريق يعتقدونه من أن المعمور من الأرض هو أحد الربيعين الشماليين من كرة الأرض فقط ، وبذلك لم يستبعد البيروني - من الوجهة النظرية - احتمال أن يكون النصف الغربي من الكرة الأرضية معموراً ، وذلك قبل اكتشاف الدنيا الجديدة بقرون طوال .

وفي ذلك يقول أبو الريحان وهو يصدد أن الهنود يرون « أن على ترابيع خط الاستواء أربعة مواضع هي جمكوت الشرق والروم الغربي وكنك الذي هو القبة والمقاطر لها ، فإزم من كلامهم أن العمارة في النصف الشمالي بأسره » .

ثم ينتقل إلى ما كان الإغريق يقولون به ، فيستلرد : « وأما اليونان فقد انقطع العمران من جانبيهم ببحر أوقيانوس ، فلما لم يأتهم خبر إلا عن جزائر فيه غير بعيدة عن الساحل ، ولم يتجاوزوا القبرون عن الغرب ما يقارب نصف الدور ، جعلوا العمارة في أحد الربيعين الشماليين ، إلا أن ذلك موجب

وعند تقرير هذه النتائج المدهشة التي توصل إليها أبو الريحان ينبغي أن نستحضر في ذهن أن ألفاً من السنين تفصل بين زماننا وزمانه ، وأن نذكر أن عدته من الأدوات والأجهزة لم تكن لتقارن بما لدى علماء اليوم ، ومع ذلك فقد وصل أبو الريحان إلى نتائج لا تختلف كثيراً عما وصل إليه المحدثون بعد كل هذا التقدم الذي حققته العلوم .

هذا وقد ضمن أبو الريحان خلاصة أبحاثه في النقل النوعي كتابه المعنون « مقالة في النسب التي بين الفلزات والجواهر في الجسم » ، واستعمل في تجاربه العملية لاستخراج النقل النوعي « آلهة المخروطية » التي صنعها والتي يرى القارئ صورها مع هذا المقال . وطريقة استعمالها أن تملأ بالماء إلى حد معين ، ثم يوضع فيها مقدار معلوم الوزن من المادة المراد معرفة نقلها النوعي ، فيخرج بدخوها قدر من الماء من خلال أنبوبة الجهاز . ويسقط في الكفة ، وبوزن ، فتعطى النسبة بين وزن الجسم ووزن الماء النقل النوعي للمادة التي هي موضوع البحث .



رسم يمين « الآلة المخروطية » التي كان البيروني يستعملها في استخراج النقل النوعي

● وفي الجغرافيا : انفرد البيروني بالسبق إلى وصف بلاد الهند وسكانها ، على أن ميدان تفوقه لم يكن

البيروني إلى التجربة العملية ، فنراه يقول :

« ومع إطباقهم على هذا فلم تسفر التجربة عن تصديق ذلك ، فقد بالفت في امتحانه بما لا يمكن أن يكون أبلغ منه في تطوير الأقايع بقلادة من زمرد وورث سلقها به وتحريك خيط أمانها منظور منها مقدار تسعة أشهر في زمان الحر والبرد . لم يبق إلا تكميلها به ، فما أثر في عينها شيئاً أصلاً إن لم يكن زادها حدة بصر » .

وفي شأن تكوين القشرة الأرضية وما طرأ على اليابسة والماء من تطورات خلال العصور تنبأ البيروني إلى حقائق لم تكن معروفة لأهل زمانه ، وهي اليوم من مسلمات علم الجيولوجيا ، ومن ذلك قوله في كتاب « تحديد نهايات الأماكن وتصحيح مسافات المساكين » (١) .

« يستقل البحر إلى البر ، والبر إلى البحر في أزمنة إن كانت قبل كبر الناس في بهر معلومة ، وإن كانت بعده فغير معروفة ، لأن الأحجار تنفصع بدليل عليها الأمد وبخاصة في الأشياء الكائنة جزواً بعد جزء بحيث لا تقطن لها إلا الخواص : فهذه بادية العرب وقد كنت حراً ، فالتفكر حتى إن آثار ذلك ظاهرة عند حفر الآبار وغيره من الأماكن ، فهذه تجري أطباقاً من تراب ورمال وضرارص ، ثم بعد ذلك من حفر ودرج والطعام ما يمتنع أن يحمل على من قصد إليه ذلك . لنخرج منها أحجار إذا كسرت كانت مشتملة على أصناف ووجع وما يسمى آذان السلك : إما باقية فيها على حالها ، وإما بالية قد تلاشت ، وفي مكانها غلاء مشكلاً بشكلها » .

كما يلاحظ البيروني في موضع آخر أن وادي نهر السند كان في الزمن البعيد بحراً طهرته المواد الغرينية التي يحملها النهر .  
والجدير بالملاحظة في الفقرة التي نقلناها فيها تقدم أمران :

١ - أن البيروني كان يعلم أن تغيرات القشرة الأرضية كانت تحدث ببطء شديد « جزواً بعد جزء » خلال ما نسميه اليوم بالعصور الجيولوجية « قبل كون الناس في العالم » .

أمر طبيعي فزاج الهواء الواحد لا يتباين ، ولكن أمثاله من المعارف موكل إلى الخبر من جانب الثقة » .

ثم كان أن جاءنا ذلك الثقة بالخبر اليقين بعد زمان أبي الريحان . بأكثر من خمسة قرون في شخص كريستوف كولمبس حين ألقى مرساه في جزر الهند الغربية ، وتطلع من ورائها إلى القارة الأمريكية ، وعرف العالم كله أن النصف الغربي من الكرة الأرضية معور شأنه شأن النصف الشرق .

● وفي الجيولوجيا وعلم المعادن : كان البيروني من الرواد الأولين ، فدرس ووصف عدداً جماً من المعادن والأحجار من النواحي الطبيعية والطبية - ومن ناحية استغلالها الصناعي ، وأهم مؤلف له في هذا الباب هو كتاب « الجواهر في معرفة الجواهر » الذي في مكتبة الأسكوريال نسخة مخطوطة منوآخرى في المكتبة التيمورية بالقاهرة ، والذي طبع في الهند سنة ١٩٣٦ كما تقدم .

وفي هذا الكتاب - فضلاً عن المعلومات الموضوعية الثنية - نظرات نقدية كالتى تحفل بها سائر مؤلفات « الأستاذ » وقررات كثيرة تدلنا على المنهج الذى كان يسلكه وهو منهج علمي تجريبي يتوافر له كل مقومات المناهج العلمية الحديثة ، فلم يكن البيروني يتخذ أقوال المتقدمين حجة ، ولم يكن يكتفى بالاستنتاج النظرى المجرد ، وإنما كانت التجربة العملية الدقيقة مدار استنباطاته وأساس نتائجه العلمية ، فكانه سبق بذلك فرنسيس بيكون - المعلوم في الغرب أبا المنهج التجريبي - بستة قرون : ففي كتاب « الجواهر » يعرض البيروني في وصفه للزمرد إلى إطباق علماء السلف على القول بأن من خصائص الزمرد سيلان عيون الأقايع إذا وقع بصرها عليه ، فلا يقبل هذا القول على علاقته بالزهر عن إجماع المؤلفين عليه وبالزهر عن انتشاره لدى الجمهور إلى درجة اعتباره إياه حقيقة لا جدال فيها ، وإنما يعتمد

(١) عظيم مكتبة جامع الفتح بيزنابول منشوخ في حياة المؤلف ، ولم يخطه ، نقل عنه بعض الفقرات المستخرجة كتركز في « الجبل التذكاري » ص ٢٠٤ وما بعدها .

# شاعر العرب

بقلم الأستاذ شفيق جبري

القصيدة التي ألفها الأستاذ شفيق جبري كاتبة الآداب في الجامعة السورية ونشرها المجمع العلمي العربي بدمشق ومهرجان أسبرج شوق في القاهرة في ٧ من أكتوبر (تشرين الأول) سنة ١٩٥٨.

ما الذي هيج الحلمي والعربا ؟ أنسم من شاعر العرب هباً ؟  
 فثبوا في مواكب القرن زهواً وتهادوا على المواكب عجباً  
 أخلت فيهم الأغاريد والله ن فراحوا منها نشاوى شرباً  
 سائل العرب يوم كان دوى السهم يزجي إلى المعالي العربا  
 كتبوا المجد بالسيوف وبالشه ر فكان التريض أخلد كتباً  
 لغة القلب طالما خاطب القل ب فلهز الشعور جنباً جنباً  
 ثائرة يملأ المدرك الجدا وتراه يبيض حيناً لعباً  
 يسطو السلم إن أردت سلاماً ويشب الحروب إن شئت حرباً  
 قد تحول الصحراء في روعة الشه ر وتعدو سه حداث غلباً  
 كرم الله دولة كرمته فنا في ظلالها واستتباً

ليه شوق ! لو كان للشعر رب يا غداة القلوب إن تجلب الأرب  
 جعلتك الأذواق للشعر رباً ض فلسنا نظن فيك الجلبا  
 يا غداة القلوب إن تجلب الأرب شاعر العرب كان شعرك حيناً  
 كنسم الصبا وحيناً غضباً كلما طال عهدُه وتراعى  
 رف في مسمع الزمان وشباً

كم هزت الرجال في ثورة الشا كم هزوا ولم يبالوا الخطبا  
 فمخت فيهم القلائد روحاً جعلت في الشدائد الموت عذباً  
 فاستطابوا مثل الرياح إلى المو ت فكانوا فيه رياحاً نكباً  
 فنفضنا عن المرافق ضيا سال فيه النجيع مزناً وسحاً  
 غصبوا الشام واستباحوا حماه ثم طباحوا وما تملوا غضبا  
 كيف ننسى في غوطة الشام يوماً كنت فيه نوراً وكنت للهباً

الذى يرى القارئ رحمه مع هذا المقال، وهذه علامة تقدير جليدة تضاف إلى كل ما سبق أن ناله أبو الريحان من إقرار العلماء له بالفضل في مشارق الأرض ومغاربها .

• • •

وفي السنوات الأخيرة كان تراث البيروني العلمي محل اهتمام خاص من المحافل العلمية في مختلف البلاد ، وذلك بمناسبة مرور ألف سنة هجرية على مولده ، فكان أن أصدرت أكاديمية العلوم في الاتحاد السوفيتي مجلداً بعنوان « البيروني » يحوي مجموعة أبحاث ومقالات لعدد من الكتابات تحت إشراف المستشرق س . ب . تولستوف ، وقد نشر هذا المجلد في كل من موسكو وليننجراد سنة ١٩٥٠ في ١٣٩ صفحة .

كما صدر في الهند مجلد آخر سنة ١٩٥١ بعنوان « المجلد التذكاري للبيروني Al Biruni Commemoration Volume » بشر في كلكتا حاوياً واحداً وعشرين بحثاً بلغات مختلفة ( الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والأوردية ) لعدد من العلماء الشرقيين والمستشرقين ، وتتناول هذه الأبحاث جهود البيروني وأثره في علم الهيئة والجغرافيا الوصفية والدراسات الهندية والكيمياء ومقارنة الأدیان وحساب المثلثات والجغرافية الرياضية والفلك ، فضلاً عن ترجمة حياة البيروني ، وبيان مكانته في تاريخ العلم بصفة عامة .

إلى تاريخ العلم : : إن النصف الأول من القرن الحادي عشر ( الميلادي ) يمثل - من وجهة نظر العلم العالمي - البيروني أكثر مما يمثل ابن سينا .

ويقول المستشرق الأمريكي آرثر ليهام بوب :

« في أية قائمة تحوى أسماء أكابر علماء الدنيا يجب أن يكون لاسم البيروني مكانه الرفيع ، وغير ممكن أن يكتمل أي تاريخ لرياضيات أو الفلك أو الجغرافيا أو علم الإنسان أو مقارنة الديانات دون الإقرار بمساهمته العظيمة في كل علم من تلك العلوم . ولقد كان البيروني من أبرز العقول المفكرة في جميع العصور ، وكان يتميز بالصفات الحصرية التي تخلق العالم ؛ فالبيروني بكل مظهر من مظاهر الشمول وعدم التقيد بالزمن شأن العقول العظيمة ، وإنه لن الإنسان لجميع عدد كبير من الاقتباسات من مؤلفات البيروني كتبها منذ ألف سنة ، وهي تستحق كثيراً من المنافع ومن المواقف العقلية التي يفترض اليوم أنها حديثة » (١) .

• • •

هذا التقدير العالي الذي يتمتع به البيروني لدى العلماء ومؤرخي العلم - وتلك بعض آياته لا كتبها - تجلى في صورة مجسمة على يد جامعة موسكو التي يضم متحفها الحيولوجي تمثالاً نصفياً للبيروني مع تماثيل سائر العلماء الكبار الذين ساهموا في خلق ذلك العلم . وقد كنت في زيارة تلك الجامعة في مبناها الفخم المطل على مدينة موسكو عبر نهر الموسكفا ، فطالعتني في المتحف الذي في الطبقة الثامنة والعشرين صورة البيروني في تمثاله

(١) المجلد التذكاري ص ٢٨٢ .



وكذلك الأيام تصصف بالناس م ويبقى ما أودعوه الكتب  
صورةً تقطرُ البلاغةَ حتى تحسبُ الصدقَ في البلاغةِ كذباً  
كلما رتَّ أو تقادم عهدٌ جدَّد الشعرَ وشيئاً والمصبا

• • •

كذب الدمع ما وفي حَقِّك الدهر  
قد حبوت التاريخ ما ليس يبلى  
فشهدنا فرعون قد نفى القبر  
وأثو بالأسكل والشرب حتى  
لبست مصر من بيانك بُرداً  
هدرت كالعباب تحلمُ قيداً  
فتغنيت بالهدير فهاجت  
وقفت كالأهرام في ثورة الضير  
وانثى الضمير عن حماها وفالت  
ثورة في الديار غنى بها الشع  
فركا غرمتها آ وطابة إراها  
أكلتك النشاب إن لم تكن في

ع وإن ماج كالخضم وأرني  
لؤلؤاً من لآلئ الشعر رطباً  
ر وهزَّ الأحقاب حقاً حقياً  
رأت العين أكله والشرباً  
لم تزده الأيام إلا رحباً  
أنقض الظهر حملة والصلباً  
لم يفل الحديد منها غرباً  
م وطالت سماءها والشيباً  
من رقاب العلو طعناً وضرباً  
ر وألقى غراسها والحباً  
وسقاها الإيمان هطلاً وسكباً  
ثورة العروب والغربة ذنباً

• • •

ليه شوقاً أسامعُ صيحة العُر  
ما دعونا إلهامك السمع إلا  
ليتك اليوم في الجماهير والشع  
فلذا ما سجا فؤاد ولب  
أرم عنك الأكفان وأطرح ثرى القبر  
تلتقي الشام فيه تريباً لمصر  
وغسداً ترحفُ الديار دياراً  
إنما العُربُ وحدةٌ فلذا صا

ب وقد دوى الصوت شرقاً وغرباً  
حشد السحر والبيان ولبي  
ب تغنى جمهورنا والشعبا  
هجت منا فؤادنا واللبي  
ر وشاهد ملكاً على النيل رحبا  
كلَّ تريب يشد في الملك تريباً  
هرب تحت الدرقس روحاً وقلباً  
ل علو كانوا عليه إلها

• • •

دروجا حقبةً وأوطانهم أي  
وعليهم سلاسل من حديد

لمدى سبائك خيرات في الأرض نهتبي  
تتمتع الأسد صولةً ومهيباً

جُلّت بالشعر جولةً فحسبنا طيف مرّوان في النواظر دبا  
وكاننا نرى الخلافة تختا ل وملكا مع الخلافة صلبا  
هكذا الشعر ثورة كلما ها جت شعوب أوحى إليهم غلبا

• • •

ضحك الشعر في بيانك وابيسفت حواشيه ما نشاهد كربا  
فقدنا مسرح الظباء إذا ما ند سربا فتننت منها سربا  
غزل ينفذ القلوب فتلقى بهواها فيصبح القلب صبا  
فتظل العين تغمز غمزا وتظل الشفاه ترضب رصبا  
ويكاد النسب ينطلق سحرا ويكاد الهوى يشق الحجبنا  
وترى قبة الثغور على الخلد م وتلقى مزاحها والدعبا  
يتلاقى الغنا والضم والشم م وهذب يزر فيها هدبا  
لا تلم الشاك من كل ديب لم تقادر غمرة الحب دربا  
لو يسيل الهوى حلال القوافي سلسيلا غمرت منه الهضبا  
قد ملأت الشاف حبا وفاصت جارة الوادي في فؤادك حبا  
فلماذا جعت في الشيوخ هواهم هجت فيهم هوى الشيوخ فأبا  
فتنادوا إلى الكنوس وصاحوا هانها يانديم صرفا وصبا  
أنت لا تدري ما تكن الليالي إن توالى وما تكون العقبى!

• • •

أدموع بأرض أفدلس حد ت بها ، روت رؤسها والربا  
فكان العين تلمع شجوا وكان الأذان تسمع ندبا  
أم غناء كالعندليب طوى الأرز ض فخلنا بعد المنازل قربا  
فكان السنين لما ترامت وثبت نصب أعين القوم وثبا  
فأربنا القصور تلمع في اللي فهدى فوق البطاح الركبنا  
وقطعنا الرياض بين ريف الدوح م نجتاز سروره والدعبا  
ولسنا التعم في جنة الأرز ض يروي الربوع شعبا شعبا  
فبكينا ملكا تقاذفته الليالي غرسوا فوق القنا والقضبنا  
ركبوا الموج ولعباب وطاروا يقطعون العباب كثبا كثبا  
رفعوا الملك والحضارة والتقى م وكانوا الرحى ها والقطبا  
فهوى الملك والدموع ترويه م وسامت تلك الأواطل غيبا

وكذلك الأيام تصصف بالناس م ويبقى ما أودعوه الكتب  
صوراً تقطرُ البلاغة حتى تحسب الصدق في البلاغة كذباً  
كلما رثت أو تقادم عهد جدّد الشعر وشبه والعصا

• • •

كذب الدمع ما وفي حقك الدم قد حوت التاريخ ما ليس بيل  
فشهدنا فرعون قد نقض القبر وأتوه بالأكل وللشرب حتى  
لبست مصر من بيائك برداً هدرت كالعباب تحلم قيداً  
فتغنيت بالهدير فهسجت وقفت كالأهرام في ثورة الضمير  
وانثى الضمير من حماها ونالت ثورة في الديار غنى بها الشمر  
فزكا غرسها [وخلاب إراجا أكلتك اللباب إن لم تكن في  
عُ وإن ماج كالخضم وأرني لزولاً من لآل الشعر رطباً  
ر وهزّ الأحقاب حقاً حقاً رأت العين أكله والشربا  
لم تزده الأيام إلا رجبا أنقض الظهر حمله والصلبا  
لم يقلّ الحديد منها غربا م وطالت سماءها والشهباء  
من رقاب العلو طمنا وضربا ر وألّى غراسها والحباء  
وسقاها الإيمان هطلاً وسكبا ثورة العرب والحرورية ذبا

• • •

إيه شوقي! أسمع صيحة العرب إله شوقي! أسمع صيحة العرب  
ما دعونا إلهامك السمح إلا ليتك اليوم في الجماهير والشعر  
فإذا ما سجا فؤاد ولب أرم منك الأكفان وأطرح ثرى القبر  
تلتق الشام فيه تريباً لمصر وضدّاً تزحف الديار دياراً!!  
إنما العرب وحدة فإذا صا ب وقد دوى الصوت شرقاً وغرباً  
حشد السحر والبيان وليّ ب تغنى جمهورنا والشعبا  
هجت منا فؤادنا وألبنا ر وشاهد ملكاً على النيل رجبا  
كل تريب يشد في الملك تريباً مرّب تحت الدّرّ قس روحاً وقلباً  
ل عدو كانوا عليه إلّبا

• • •

دروجا حقبة وأوطانهم أي لدى سبائك خيرات في الأرض نهبي  
وعليهم سلاسل من حديد تمنع الأسد صولة ومهبي

فكان التساريخ لم يملئوه روعة أو لم يملئوا الدهر رعباً  
لا تعدد السيوف غير فتوح لهم في مناكب الأرض ذنباً  
صحبوا اليم والبطاح ومسوا أن تكون الجوزاء يوماً صحباً

سيد الشعر! هل ترى ربك اليو م يشق الحديد لرباً لرباً  
بعثوا بمن مدافع العز تاري خاً نما عزه غناءً وخيصباً  
فكانا نرى ابن حمدان يشق الروم م حرّاً عن الحمى أو سحبا  
هكذا المجد هبة سلك المر ب إليها درباً على النار صعباً

نم هنيئاً يا مرسل الشعر نوراً شيع القلب من سناه وعياً  
أرايت البيان والسحر منه أي مجد بني وجيل ربى!





# مسرحيات بنو قتي

بقلم الدكتور محمد مندور

والكوميديا، فإن المترجم نفسه لم يفهمها ترجمتها؛ بدليل ترجمة كلمة تراجيديا بنو المديح، وكلمة كوميديا بنو الهجاء.

وقد أوقعت هذه الترجمة المخطئة كبار فلاسفة العرب أنفسهم في الخطأ، حيث نجد فيلسوفاً كابن رشد يبحث في مدائح العرب عن أبيات يظنها من نوع التراجيديا وفي الهجاء عن أبيات يظنها من نوع الكوميديا. كما أن لم نمر على أية ترجمة أو تلخيص أو تحليل لأية مسرحية غربية قديمة بين ما خلف لنا العرب القدماء من تراث مسرحي. وهذا أمر يسهل فهمه لشدة ارتباط المسرح الإغريقي القديم بالوثنية الإغريقية وأساطيرها، التي تعارض هي والدين الإسلامى.

ولما كان العرب أقرب إلى المحافظة فإن فن التمثيل قد أخذ يعتبر دخيلاً نابياً في بيتهم، وإذا كان عدد من الأدباء قد كتب مسرحيات شعرية وزجلية ونثرية للفرق التمثيلية المختلفة التي انتشرت في عالمنا العربى منذ ماورون النقاش حتى سنة ١٩٢٧، فإنه من المؤكد أننا لم نبدأ في الإحساس بوجود أدب تمثيلي عربى يطبع وينشر، ويعاد طبعه، ويدخل الجامعات والمعاهد والمدارس ضمن مناهجها الأدبية إلا منذ كتب أحمد شوقي مسرحياته الخالدة: «مصرع كليوباترا» و«على بك الكبير» و«قممير» و«مجنون ليلى» و«عترة» و«أميرة الأندلس» وكوميديا «الست هدى».

تعتبر مسرحيات شوقي حديثاً فريداً في تاريخ أدبنا العربى المعاصر، لأنها تعتبر بدءاً قوياً لخلق أدب تمثيلي في بلادنا العربية؛ فكتابة أمير الشعراء للمسرح قد كانت من العوامل الحاسمة في القضاء على نظرة الريبة والشك التي كانت الطبقات المحافظة تنظر بها إلى فن التمثيل الذى وفد إلينا من أوروبا. وظلّ المحافظون وهم غالبية الأمة الساحقة ينظرون إليه بنفور بل باحتقار خلال عشرات السنين التي كان الصراع لا يزال ناشباً فيها بين المحافظين التقليديين والمحدثين الداعين إلى الأخذ بعن الغرب. ذلك أن العرب القدماء لم يعرفوا فن التمثيل وأن الشعوب العربية في العصور الوسطى والحديثة إذا كانت قد عرفت بعض الفنون الشعبية التي تشبه من قريب أو من بعيد فن التمثيل المسرحى كالأراجوز وخيال الظل - فإن هذه الفنون ليست هي التي تطورت فأصبحت فن التمثيل الحديث.

ومن الثابت تاريخياً أننا قد أخذنا هذا الفن من أوروبا، بل باستطاعتنا أن نحدد على وجه الدقة بدء ظهور فن التمثيل العربى في بلادنا العربية سنة ١٨٤٨، عند ما ابتدأ الأديب التاجر ماورون النقاش يؤلف بعض المسرحيات ويلحها ويمثلها في بيته ببيروت مع عدد من أصدقائه الهواة وأمام نخبة من عليّة القوم، على نحو ما يحدثنا في مقدمة كتاب «أرزو لبنان» الذى يضم مسرحياته الثلاث.

وإذا كان مكي بن بونس قد ترجم في العصر العباسى كتاب الشعر لأرسطو، وفيه حديث عن فن التراجيديا

## شوقي والأدب التمثيلي

ويطلع عليها رجالها حتى ذبلوها بتوقيع يقضى بحذف المقطوعة الغزلية ونشر المديح فقط في «الوقائع المصرية» . ووصلت القصيدة بهذا التذليل إلى الشيخ عبد الكريم سلمان الذي كان مشرفاً على تحرير الجريدة ، وكان الشيخ عبد الكريم أديباً ذواقاً فرأى أن المقطوعة الغزلية هي التي تستحق وحدها النشر ، ولكنه اصطدم في ذلك ورجال السراي ، وكانت النتيجة أنه لم ينشر شيء على الإطلاق من هذه القصيدة .

ولا ريب أن هذا الحادث كان له أثره في نفسية شوقي وفي اتجاهه الشعري ، إذ عرف بعد ذلك أن المطلوب منه أولاً وأخيراً هو أن يكون شاعر الأمراء ، وربما صح «أن شوقي» لم يجد في ذلك غضاضة كبيرة ، بل لعله قد قبله فرضاً يتفق مع طموحه في أن يصبح أمير الشعراء وأن يستعين على ذلك بكونه شاعر الأمراء ، وهي صفة . أو وظيفة كان يطمح إليها في ذلك العصر غيره من الشعراء حتى للقبعيين منهم مثل حافظ إبراهيم .

ومع ذلك فمن المؤكد أن شاعرية شوقي الفذة كانت تغالبه ، وكان يود أن لو استطاع الانطلاق والتحرر من ربة التقاليد ، بدليل قوله في مقدمة ديوانه الأول : «إن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباعى إبادتها كالأفهام لا يطاق لقواها ، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان» ، وهو يقصد بالأوهام هنا التقاليد المرعية والاتجاهات المتوارثة . ولما كان رجلاً حادراً طموحاً فلما نراه يخضع لتلك التقاليد بالرغم من ثورته الداخلية ضدها ، فترك محاولات التجديد والانطلاق بما فيها التأليف المسرحي ليعود شاعراً للأمراء وللمناسبات كما قضت ظروف حياته وطموحه الجامح .

ولم يستطع شوقي أن يتخلص من سيطرة هذه التقاليد ومن استبداد طموحه بملكته الشعرية الفذة إلا بعد نفيه إلى إسبانيا عقب نفي الخديو عباس الثاني من مصر وتحتيته عن العرش ، ثم ظهور سيد جديد بفضل الثورة الوطنية العاتية في سنة ١٩١٩ وعودة شوقي إلى الوطن حيث لم

وصلة أحمد شوقي بالأدب التمثيلي لم تبدأ في سنة ١٩٢٧ ، بل ابتدأت قبل ذلك بكثير ، ومنذ شبابه الأول ، عند ما أوفده الخديو توفيق إلى فرنسا للدراسة القانون والأدب الفرنسية ، فالتاريخ يحدتنا أن «شوقي» قد ألّف ونشر فعلاً في سنة ١٨٩٣ ، وهو لا يزال في فرنسا ، مسرحية «على بك الكبير» التي أرسلها إلى الخديو . وكان شوقي قد أخذ يلم بأطراف من الأدب الفرنسي وفنونه المختلفة ، ومن بينها فن الأدب التمثيلي الذي كان يشهد حفلاته في مسارح باريس ، وبخاصة في مسرح الكوميدي فرانسييز الذي يعرض بنوع خاص المسرحيات الكلاسيكية الشعرية لراسين وكورني وموليير — كما أن «شوقي» قد أعجب أيضاً بشعر القصائد والحكايات الفرنسية بدليل ترجمته عندئذ لقصيدة «البحيرة» الشعبية للامارتين ، وبدليل اقتباسه ومحاكاته لعدد من حكايات لافونتين .

ولكننا بمرجعة المقدمة التي كتبها شوقي نفسه لأول ديوان أصدره في سنة ١٩٠٣ نحس بأن «شوقي» لم يجد من الخديو تشجيعاً على المضي في هذا التجديد لأن الخديو بالبداهة كان يفضل أن يتلقى من ربيبه شوقي مدائح ، لا تمثيلات أو قصائد وجدانية . ولدينا على ذلك دليل تاريخي حاسم هو ما حدث لأول مطولات شوقي التي كتبها في فرنسا فقد بدأها بمقطوعة غزلية يعبر فيها عن إحساسه كشاب إزاء المرأة ومطلعها :

خدعوهما بقولهم حسناء والفواقي يغرهن الثناء  
ثم انتقل من هذه المقطوعة إلى مدح الخديو ، وكانت العادة تقضى عندئذ بأن تنشر مدائح الخديو في الجريدة الرسمية «الوقائع المصرية» ، وربما ظن «شوقي» أنه باستهلاله قصيدة المدح بالزلزل لم يخرج على تقاليد الشعر العربي القديم ، ولكن القصيدة لم تكد تصل إلى السراي

إقبال : (تتقدم خطوة)

وبأىما كيفية تحصيلها  
ومن الحياة فمن شرّ جباة ؟  
هل في دم التلاح سرّ الكيمياء  
أم هل يدين لكل باغ عاني ؟

حنا : (مبتسماً)

تحصيلها سهل مع الترصّات والك  
بيّات والجلدات والشنقات

والضرب فوق الظهر وهو مطاوع  
والضرب فوق البطن هو موافق  
وأمرٌ من ذا بيع واحدة النعا  
ج أو التي بقيت من البقرات

### الشعر التمثيل

يؤدّ اليوم نقاشٌ طويل حول الشعر وصلاحيته أو  
عدم صلاحيته للتأليف المسرحي ، وعندما أخذ شوقي  
في تأليف مسرحياته ارتفعت أصوات كثيرة بأن «شوقي»  
الشاعر الغنائي قد أقحم نفسه في مجال لم يعد من مجالات  
الشعر ، وهذه قضية تستحق النظر :

فبالرغم من أن الأدب المسرحي قد نشأ عند اليونان  
القدماء واستمرّ شعراً عند جميع الكلاسيكيين ، ثم عند  
عدد كبير من الرومانتيكيين ، بل عند بعض المحدثين  
والمعاصرين ، مثل رومان رولان والليوت ، فإن الجدل  
لا يزال قائماً حول صلاحية الشعر للأدب المسرحي ، بعد  
أن طغى عليه النثر حتى كاد يفرقه ، وبخاصة بعد  
احتلال القصص النثرية مكان الصدارة في جميع الآداب ،  
وتقهقر الشعر حتى الغنائى منه .

ونحن لا نريد استقصاء جميع النظريات التي  
تدور حول الشعر والنثر والمقارنة بينهما وإنما نكتفي  
بعرض سريع لبعض تلك النظريات التي تكشف  
عن اتجاهات ذلك الجدل وهي نظريات قديمة

يستقبله السلطان ورجاله ، بل استقبله السيد الحديد  
وهو الشعب المصري ، وعندئذ تبدأ مرحلة  
جديدة في حياة شوقي الشعرية ، وهي مرحلة انطلاق شعبية  
واتصال بقضايا الشعب الكبرى وكفاحه الباسل من أجل  
الحرية والاستقلال والنهوض . وربما كان هذا التحول الكبير  
من الأسباب الرئيسة التي دفعت «أحمد شوقي» نحو فن  
جماهيري رفيع كفن المسرح - حيث نراه يبدأ في  
سنة ١٩٢٧ في تأليف سلسلة مسرحياته السابقة ، ويعود إلى  
مسرحيته الأولى «على بك الكبير» ، فيكتبها من جديد  
بأسلوبه الشعري القوي ، بعد أن كان قد كتبها أول مرة  
بأسلوب دارج يختلف كل الاختلاف عن الأسلوب  
الذي انتهى إليه شعره ، بعد أن استحصلت أدواته وكتلت  
شاعريته ، وبها هي ذى فقرة قصيرة من مسرحيته القديمة  
يجرى فيها الحوار بين حنا وكيل على بك الكبير وزوجته  
إقبال التي كانت تقوم على تدبير ماله بعد سمره فقّات :

حنا : (وهو يقدم الحساب لإقبال التي لمبست زوجة سيّلة  
وبدرة لثروته) :

هذا الخلاصة يا أميرة فاسمعي  
لى بالقراريط وبالحيّبات  
قد كان عند أبيك من عام مضى  
عشرون ألفاً حلوة الطلعات  
ألفان منها مال ذاك العام ولا  
باقى ضرائب تسعة لم تات

(إقبال ترجع إل الخلف منزجة)

إقبال : لم تات؟ كيف رأيتمو تحصيلها  
هذا لعمري البني في الغايات  
حنا لقد أقعدتني وأقميتني  
أكذاك يفعل سائر الليكات ؟

حنا : (لا تتغير هيئته)

لا ، إذ من العادات ما لا يستوي  
فيه البكيات لكونهم درجات

متجددة قديم الأدب وتجده :

في سلسلة من المحاضرات التي ألقاها بول فاليري في الكوليج دي فرانس بباريس عرض هذا الشاعر العظيم نظرية تشبه النثر بالمشي والشعر بالرقص وهذه النظرية وإن تكن وثيقة الصلة بالمذهب الرمزي الذي يدين به هذا الشاعر الذي يعلّق على موسيقى الشعر ونغماته الإيحائية الأهمية الأولى ، تصدق مع ذلك إلى حد بعيد على معظم أنواع الشعر وأنواع النثر ، فالنثر برجه عام يسير نحو هدف ، هو التعبير عن مكنون الفكر أو إحساس القلب ؛ وهو لذلك وسيلة لا غاية ؛ وأما الشعر فهو فن جميل في ذاته ، يقصد إلى خلق الصور الجمالية أولاً وبأقوى التعبير فيه في المرتبة الثانية .

ونستطيع أن نقرب للفهم هذه النظرية بمثل بسيط نسوقه دون تحيز خاص يكنى في إيضاح الفكرة ، ولكن قولنا « جاء الظهيرة » ؛ فهذا التعبير النثري البسيط يفضح عن المعنى الذي نريده وهو يشبه السير نحو هذا الهدف التعبيري . وأما الشعر فحرصه الأول ينصرف إلى خلق صورة جميلة تداعب الخيال ، وهذه الصورة هي الهدف الأول للشعر على حين يأتي التعبير في المرتبة الثانية ، ولذلك يصبر الأعشى عن هذا المعنى بقوله وقد انتعلت المطى ظلالها ؛ فهذه الصورة وإن تكن تنيد حلول وقت الظهيرة ، يتضامل المعنى أمام الصورة الشعرية في ذاتها ، وكأن هذه الصورة الجمالية رقص لغوي . وإذا صحت هذه النظرية يكون الشعر فناً جميلاً في ذاته لا يطالب بتحليل خلجات النفس الخفية وخواطرها الهروب بقدر ما يطالب بخلق الصور الجمالية والإيحاء والتصوير بوساطة النغم والإيقاع ، وعلى هذا النحو يكون الشعر أصلياً للوصف والتصوير منه للتعبير والإفصاح اللذين يتطلبهما الأدب المسرحي ويكون مجاله الغناء لا المسرح .

على أن هذه النظرية قد عارضها الأدباء والمفكرون

منذ القدم ، وباستطاعتنا أن نعر عند العرب أنفسهم على معارضة قوية لها في قول صاحب العقد الفريد : « زعمت الفلاسفة أن النغم فضل في المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه ، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع ، لا على التقطيع . فلما ظهر عشقته النفس ، وجنّ إليه الروح ، ولذلك قال أفلاطون : « لا ينبغي أن تمنع النفس من معاشقة بعضها بعضاً » .

ومعنى هذا النص الجميل أن الشعر يفضل النثر ، إذ يجمع بين التعبير والنغم ، ويفضل هذا النغم يستخرج من النفس ما يعجز المنطق ، أي التعبير اللغوي عن استخراجه ، ويظهر ذلك عندما نرجع الشعر أي نترجم به دون الاكتفاء بتقطيعه إلى تفاعيل أو قراءته في صمت ، وكأن النغم يستترف عندئذ جزءاً من مكنون النفس البشرية بقي متخفلاً بها بعد أن حملت الألفاظ إلى الخارج ما تستطيع حمله من ذلك المكنون ؛ وهذا تعشق النفس النغم لأنه يحمل جزءاً منها وكأنها بذلك يشق بعضها بعضاً .

وهذا المعنى أحسنه الكثيرون من نقّاد الشعر في الشرق والغرب ، ولقد كتب سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للإلياذة صفحات دقيقة نافذة عن أوزان الشعر العربي وصلاحية بعضها لبعض الموضوعات دون الأخرى ، وباستطاعتنا أن نضرب هنا مثلاً أو مثليين لإيضاح هذه النظرية الرائعة ، ولنأخذ إحداهما من قول الشاعر أحمد زكي أبو شادي في حنينه إلى الماضي :

عودى لنا يا ليلى أمسنا عودى

وجددى حظّ محروم وموعد

وموضع الاستشهاد هو أننا نلاحظ تلك المدات المتلاحقة التي نحس فيها الحنين إلى الماضي على نحو أقوى مما تحمله دلالة الألفاظ ، وكأن النغم هنا وسيلة للتعبير العاطفي تضاف إلى التعبير العقلي الذي تنفيده الألفاظ ، وبذلك لا يكون الشعر وسيلة للتعبير فحسب

## شوقي والتاريخ

وكما جارى شوقي الكلاسيكيين الفرنسيين في اختيار الشعر أداة لتأليفه المسرحي فيها عدا مسرحية «أميرة الأندلس» التي كتبها نثراً، نراه يجاريهم أيضاً في اختيار موضوعات مسرحياته من التاريخ، وذلك فيها عدا كوميديا «الست هدى» التي صور فيها جانباً من حياتنا الاجتماعية المعاصرة في حى الخنفى بقسم السيدة زينب بالقاهرة .

ولقد برز الشاعر الفرنسي الكبير كورنى اختيار التاريخ مصدراً للمسرحيات الكلاسيكية بقوله : «إن الحوادث الروائية ، حتى التي تعتبر في نظر العقل المجرد خارجة ، لا يلبث أن يألفها العقل ويستسيغها ، عند ما تقدم إليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل » ، ولكن شوقي لم يلجأ للتاريخ المصري والفرعوني للسبب الفني الذي ذكره كورنى ، بل لجأ إليه فيما يقول لإظهار بعض نواحي العظمة في تاريخنا القوي ، وهو هدف يمكن مناقشة الشاعر في مدى توفيقه في خدمته باختيار الفترات التاريخية أو الأحداث التي تصلح لتحقيقه ، كما يمكن مناقشته في مدى توفيقه في إبراز هذا الهدف وتحقيقه ، فضلاً عن إمكان مناقشته في نوع البطولة التي أراد أن يحميها ، وهل كانت بطولة الملوك والحكام ، أو بطولة الشعب ؟ وأي البطولتين أحق بالإبراز والتمجيد ؟ ولكنه لا ينبغي لنا أن نتعسف أو نرفقه من أمره عسراً ، بل يجب أن نذكر دائماً الظروف التاريخية التي كتبت فيها هذه المسرحيات .

وأما عن موقف شوقي من أحداث التاريخ التي عالجها ومدى تقيده أو خروجه عليها ، فإن دراستنا المتأنية لكل ما وجه لشوقي من نقد في هذا الصدد ومقارنته بغيره من الكتاب العالمين الذين كتبوا القصص والمسرحيات التاريخية ، قد أثبتت أن «شوقي» لم يتخط «شيء» الحدود المتفق عليها بين النقاد في حق تصرف الأديب في حقائق

بل وسيلة مزدوجة تجمع بين العقل والعاطفة أو تلون العقل بالعاطفة .

وليكن المثل الآخر من قول أحمد شوقي في وصف كأس الخمر :

حفّ كأسها الحبّ فهي فضة ذهب

فالغنى في ذاته قريب المثل ، وهو أن الحب ، أى فقايق الخمر الصفراء ، تتصاعد ببضاه إلى حافة الكأس . ولكن روعة البيت تأتي من تصوير الحركة التي يوحى بها لإيقاعه الذي تكاد نرى معه تلك الفقايق وهي تتصاعد تبعاً إلى حافة الكأس ، وبذلك يصبح الشعر هنا وسيلة مزدوجة يجمع بين المعنى العقلي للألفاظ والإيحاء الحركي للنفثات .

من هذين المثلين يتضح أن الشعر لا يعجز عن التعبير الذي يستطيعه النثر ، بل على العكس يفوق النثر لأنه يستطيع ببساطة النغم أن يستخرج اللون العاطفي للفكرة أو يوحى بالحركة التي لا توحى بها دلالة الألفاظ في ذاتها .

وهكذا نخلص إلى أن الشعر أداة صالحة لكل ضروب الأدب بما فيها الأدب التمثيلي ، ولكن على الترجيع لا على التفتيح كما يقول ابن عبدربه نقلعن الفلاسفة ، أى على أن يترنم بهذا الشعر ، لاعلى أن يقرأ في صمت ، أو أن يلقى في حوار . وفي رأينا أن هذا الترنم يبلغ مداه ويتحقق به وظائف النغم وقدرته التعبيرية والتصويرية إذا تغنى بهذا الشعر ، وبخاصة إذا كان شعراً غنائياً بخصائصه الجمالية المعروفة ، على نحو ما جاء شعر شوقي في أدبه المسرحي ، وبذلك ننشئ إلى أن مسرحيات شوقي ، وبخاصة مآسيه الشعرية ، ترتفع إلى القمة إذا لُحنت وعرضت في دور التمثيل كأوبرات .

هو طغيان النزعة الغنائية على الكثير من مسرحياته ، حيث نرى الحوار ينقلب أحياناً إلى مجموعة من القصائد التي ينشد كلاً منها أحد الممثلين ، مما يعتبر خارجاً على طبيعة الحوار المسرحي الذي يجب أن تتوافر فيه الحركة الدرامية المتدفقة .

وعلاج هذا العيب هو ما ذكرته من وجوب تلحين هذه المسرحيات وتقديمها للجمهور كأوبرات يتمتع فيها بروعة الشعر وجماله ، وقد زادتاهما الموسيقى قوة وتأثيراً ، وأصبح الطابع الغنائي ، فضلاً في هذه المسرحيات ، لا عيباً ينتقص من قيمتها الأدبية الخالدة . .

التاريخ ، وإن كان من الممكن أن يناقش في حكمة بعض التغييرات التي أدخلها أو التغييرات والدلالات التي فضلها على نحو ما فعلنا في كتابنا « مسرحيات شوقي » .

### شوقي والفن الدرامي

وأما عن الفن الدرامي عند شوقي ومدى تعلقه لناعية هذا الفن ففيه مجال متسع للنقد ، ولكن هذا النقد ، مهما اتسع مجاله ، لا يمكن أن ينال من فضل شوقي كرائد لهذا الشعر التمثيلي الجديد . وعلى أية حال فأكبر نقد يوجه إلى مسرحياته



# توت عنخ آمون وحضارة عصره

## للسام الكبير أحمد شوقي

استغل المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في الفترة من ١٥-٢٢ من أكتوبر الماضي بذكرى الشاعر الكبير أحمد شوقي بمناسبة القضاء ستة وعشرين عاماً على وفاته .

وبهذه المناسبة نشر أديباً من قصيدته التي قالها في توت عنخ آمون وحضارة عصره ، ومطلعها .

دويت على الكثر القرون وأنت على البدن الستين

يا بَنَ الثواقب من (دع)  
نسب عريق في الضحى  
أرأيت كيف يثوب من  
وتدل آثار القرو  
حب الخلود بنى لكم  
لم يتصل المتقدمو  
حتى تساقم إلى الـ  
لم تركوه في الجلي  
هذا القيام... فقل لنا لا  
البعث غاية زائل  
سبق من عاداتكم  
أنتم أساطين الحضـ  
المتقنون ... وإنما

وبن الزواهر من (أمون)  
بذل القبايل والبطون  
غمر القضاء المغركون ؟  
ن على رحي الزمن الطحون  
خلقاً به تنفردون  
ن به ولا المتأخرون  
إحسان غيا تعملون  
ل ولا الحفير من الشئون  
يوم الأخير متى يكون  
فان وأنتم خالدون  
أترى القيامة تسبقون ؟  
رة والبناءة المحسنون  
يجزى الخلود المتقنون



أنزلت حفرة هالك  
أم في مكان بين ذ  
هو من قبور المثلة  
لم يبق غال في الحضـ  
ميت تحيط به الحيا  
وقد خائر من أعصر

أم حجرة الملك المكين ؟  
لك يدعش لتأمان ؟  
ين ومن قصور المترفين  
رة لم يحزه ولا ثمين  
ة ، زمانه معه دفين  
ولت ، ومن دنيا ودين



قناع ذهبي لثروت متخ آتون

حملت على العجب الزما ن وأهله المستكبرين  
فتلفت باريس ته سب أنها صنع البنين

• • •

ذهب ببعن الأرض لم تذهب بلمحته القرون  
استحدثت لك جندلا وصفاها منه القيون<sup>(١)</sup>  
وفواسا وهساجة لم يتخنها الماملون  
لو يظفن الموق لها سرحوا الأنامل ينشون  
وتنازعوا الذهب الذي كانوا له يتفانون

(١) القيون : جمع القين وهو الخداد ويطلق أيضا على كل صانع .





صندوق عثر عليه في مقبرة نوبت عظيم آمون وعمل جواهره رسوم تمثل وهو يفرّد معركة حربية

أَكْفَانُ وَتَحْدِيدُ فَصَّلَتْ  
قَدْ لَفَّهَا لَفًّا الْقَسَمَا  
وَكَانَ بَيْنَ كَتَمَسَامِمْ  
وَبِكُلِّ رَكْنٍ صَوْرَةٌ  
وَفَرِيحٍ الدَّمَى فَتَخَالُهَا إِذَا  
صَوْرٌ تَرِيكَ تَحْرُكًا  
وَعَمْرٌ رَائِعٌ صَمَمًا  
صَهْبُ الزَّمَانِ دَهَانُهَا  
غَضُّ عَلَى طُولِ اللَّيْلِ  
خَدَعُ الْعَيْنِ وَلَمْ يَزَلْ  
غُلْمَانُ قَصْرِكَ فِي الرَّكَا  
وَالْبَرَقِ يَهْتَفُ ، وَالسَّهَا  
وَكَلَابُ صَيْلِكَ لُهْتُ  
وَالْوَحْشُ يَنْفَرُ فِي السَّهْوِ  
وَالطَّيْرُ تَرْسِفُ فِي الْجَرَا  
وَكَانَ أَبَاهُ الْبِرِّ  
وَكَانَ دَوْلَةُ آلِ شَمِ

بِرَقَاتِي الْذَهَبِ الثَّمِينِ (١)  
دَ مَحْتَضًا آسَ رَزِينِ  
وَكَأَنَّكَ الْوَرْدَ الْحَنِينِ  
وَبِكُلِّ زَاوِيَةٍ رَقِيقٌ (٢)  
ثَمَرَتْ عَلَى جَنَابَاتِ زَيْنِ (٣)  
وَالْأَصْلَ فِي الصُّورِ السَّكُونِ  
بِالْحُسْنِ كَالنَّطَقِ الْمُبِينِ  
حِينَ عَهْدًا بَعْدَ حِينِ (٤)  
حَتَّى عَلَى طُولِ النَّوْنِ  
حَتَّى تَحْدَى اللَّامِسِينَ  
بِ يَنَازِلُونَ وَيَطْرُدُونَ (٥)  
مَ تَرْنُ ، وَالْقَوْسُ الْحَنِينِ  
وَالْحَيْلُ جُنْ لَهَا جُنُونِ  
لَ ، وَتَارَةً تَتَبُّ الْحَزُونِ  
حَ فِي مَنَاقِرِهَا أُنْسِينَ  
ةَ فِي الْمَدَائِنِ مَحْضُرُونَ  
مِنْ عَنِ شِمَالِكَ وَالْيَمِينِ (٦)

(١) الذهب الثمين : الغرق .

(٢) الرقيق : الرقيم وهو الكتاب .

(٣) الزين : معرض الأصنام .

(٤) عهده : القديم .

(٥) يطردون : يزاولون الصبي .

(٦) آل شمس : القراصة .

# قصة الدين في مصر القديمة

بقلم الدكتور عبد العزيز صالح

## منطق التآليه

إلا أن ما دونوه عليها جميعاً كان أسرع إلى البلى والتلف ، فلم تخلفت منه إلى الآن كثير أو قليل ، وإنما تختلط دونه بضعة مناظر معدودة وأسماء لأرباب نقشها أصحابها على آثار متفرقة معدودة وفي سياق أحاديث يسيرة عارضة لا تكاد تم عن تفسير أوتأويل في غير القليل النادر .

وتولت من بعد ذلك عدة قرون أخرى اتجه فيها المصريون إلى تصوير طائفة من إلهالات قصيرة إلى من كانوا يتسببونهم الأرباب خلال متون المقابر والمعابد ، لولا أهم سجلها هي الأخرى في إنجاز مقتضب إلى حد كبير ، وذلك حتى أوقت بهم العهد إلى خواتم القرن ٢٥ ق م ، فانتهوا إيمانها إلى تسجيل أولى موسوعاتهم الدينية الكبيرة في بطون أهرام الملوك ، وضممتها ما وسهم تسجيله من عقائد عصرهم وما تباها لم تحصييه من مذاهب الأسلاف وتسايخهم ، ولكن من بعد أن كانت قد انقضت عليها عهود وعهود ، ومن بعد أن استهدف بعضها ما لم يكن يستهدف من قبل من آراء وغايات ، ومن بعد أن غدا بعضها الآخر يتألف من أشقات متنافرة من ضروب المنطق وضروب التأويل وضروب الأوهام ، على حد سواء . ومن خلل سطور هذه الموسوعة بالذات ، وهي التي يطلق عليها اصطلاحاً اسم «متون الأهرام» يبدأ البحث عادة في قصة الدين المصري القديم ، وتبدأ المحاولات لرد منطق التآليه فيها إلى مرده القديم .

• • •

للدّين في مصر القديمة قصة حافلة مستفيضة ، تتابعت حلقاتها الأولى ببداية الفجر الحضاري لأهلها في أواخر الألف السادس قبل ميلاد المسيح على وجه التقريب ، واستمرت فصولها من بعد ذلك تترى حتى أسلمت أهلها إلى دين المسيح في أعقاب ظهوره بقليل .

والأحاديث عن المراحل الفطرية الأولى هي منطق التآليه المصري القديم ، وأحاديث لا تبرا عادة من حدس وتخمين ، ويكاد مبعث الحدس والتخمين فيها يرد في غالب أمره إلى أمرين ، هما : أن بواكير الدين في عصورها البعيدة الأولى كانت قد نشأت في ظل أوضاع بيئية ومعيشية يصعب تصويرها الآن في إطار صادق شامل ، ويصعب من ثمّ تصوّر مجريات النكر والحياة الروحية فيها على نطاق واسع أو واضح ، وأن أصحابها حين يدموا بها ، لم يكونوا قد اعتدوا من بعد إلى طرق الكتابة أو التلوين ، وإنما استمرت مذاهبهم في الدين والتآليه تجري بينهم في مجريات العادة والتقليد وتعتمد على ترديد الروايات والتساويح شفاهاً دون تسجيل .

وظل أمر العقائد هكذا يغير تلوين ولا تحديد حتى بواكير العصور التاريخية خلال القرن ٣٢ ق م على وجه التقريب ، وعندها عرفت الكتابة ، واستطاع أهلها أن يدموا تلوين ما عناهم أمره من مذاهب العبادة والتآليه على سطوح الرق والبردى وكيسر الحجر الرقيقة ،

جماعات بعينها ، وعلى أنها مقرّ للشمس لدى جماعات سواها ، وبدأت على أنها موطن النجوم في عهود بعينها ، وعلم لأرواح الحكام والأطهار في عهود سواها ! وكان قد أفضى إلى تعدّد وجهات النظر هذه وتفرّقها أمران : أن الفكر القديم كان لا يزال محدود الآفاق في حدّ ذاته ، قاصراً عن أن يحكم الروابط بين عددمن الظواهر في خيط واحد ، وأن المصريين في أوائل فجر تاريخهم القديم قد استمروا على التفرّق عهوداً طويلة ، وذلك بحيث استقرت منهم جماعات كثيرة من الزراع في قرى متفرقة متباعدة على ضفاف النيل التي لم تكن بلورها قد نبتت منها لحياة الزراعة غير بقاع متباعدة سيرة - على حين استمرت منهم جماعات أخرى قليلة ، كانت لا تزال تعتمد على حياة الصيد والتقاط ما تنبت الأرض عفواً من نبات وثمار ، تتوزع على سطوح الهضاب وواحاتها وخلال وديانها - فكان من شأن حياة التفرّق بين هؤلاء وهؤلاء أن بدأت كل جماعة منهم تتخيل عن مظاهر التألب في البيئة ما لم يكن من اللحم أن تخيله جماعات كثيرة سواها .

واختلف نصيب كل منطق ومذهب في تأليه السماء عما سواه من حيث مدى الاستمرار وكثافة الأتباع . ويبدو أن النيل كان قد عمل من ناحيته على أن يصرف كثيراً من أهله عن تقديس السماء على أنها مصدر الأمطار والخيرات ، وذلك من بعد أن تزايد استقرارهم على ضفافه منذ الصّرات الأخيرة من فجر التاريخ القديم ، ومن بعد أن أغناهم بفيض مائه عن صيّب السماء وأمطارها ، لولا أنه لم يستطع مع ذلك أن يتسببهم بفضل السماء جملة ، ليس في عهود فجر التاريخ وحدها ، وإنما في العهود التاريخية التي أعقبها ذاتها ، وذلك بحيث لم تأب متون الأهرام فيها أن تولي التصورات القديمة عن السماء وأمطارها حقها من التريديد والتسجيل ، وأن تشهد من ناحيتها بأنه كان من المصريين إزاء السماء وأمطارها فريقان :

لم تكن لمنطق التأليه المصري القديم حين بدأ سعاة ، مندوحة عن أن يتجه بأهله إلى ما أحاط بهم من ظواهر البيئة والطبيعة ، وما أشرف عليهم منها من سماء وشمس وقمر ، أو أحاط بهم فيها من ظواهر الرياح والأمطار وتعاقب الليل والنهار ، أو خصص أرضهم منها من نهر وفيضان وخصب ونبات ، ولا سيما أن القليل من هذه الظواهر والعناصر ما هو خامد أو غامض ، وأن الكثير منها ما هو واضح الدلالة في حد ذاته ، متجدد الإيجاء عظيم الأثر .

غير أنه كان من شأن هذا المنطق أن يختلف مداه من عصر إلى عصر ، وأن تتفاوت تقاضياه بين كل طائفة من الناس وطائفة ، فعمل حين نشأت هذه التقاضيا في عصورها الأولى عن تصورات جزئية فطرية تخيلتها جماعات متفرقة من السكان عن السماء وما يصدر عنها أو يعيش فيها ، والأرض وما يجري عليها أو يقوم فيها ، أخذت هذه التقاضيا فيما أعقب ذلك من عصور يتسع مداها ، ويزداد أتباعها ، وتنتج إلى العنصريات والكمالات أكثر مما يتجه إلى ما سواها . ولعل ذلك أن يتضح أكثر ما يتضح فيها ذهب إلى الجماعات المصرية الأولى في تقديس السماء ومظاهر الألوهية فيها :

اتجه المصريون إلى تقديس السماء منذ العهود المبكرة من فجر تاريخهم القديم ، ما في ذلك من شك ، غير أن هذا التقديس لم يبدأ لديهم عن وجهات نظر شاملة أو جامعة استطاعت أن تتدبر جلال السماء أو جبروت السماء ، وكيف تشرف على الأرض وأهلها ، وكيف ترسل الغيث وتحوي الكواكب في جوفها ، ثم رتبت على ذلك أمرها بأن السماء هي التي تتعهد جماعاتها وتنع الشمس والقمر والكواكب لنفسها ، وترسل المطر رحمة بها ، فهي بذلك أولى بالعبادة والتقديس دون غيرها ! وإنما بدأت عبادة السماء لدى المصريين الأوائل حين بدأت ، عن وجهات نظر محدودة متفرقة : فبدأت على أنها مصدر المطر لدى

فريق "ظل" يحمي للسما أمطارها الهينة المعتادة بين كل حين وآخر ؛ ربما لما كان يلمسه من أثرها على الزرع في مواسم الشتاء حين تأخذ مياه النيل في التقصان ، ودأب بذلك على اعتبارها المصدر الأصيل للماء ، كما دأب على تعريفها بأنها الخضم الكبير « مجت ورت » ، وأنها ذات الماء الماهور « قبحوت » ، وأنها الشونة مصدر الخيرات لكل من الآلهة والبشر على السواء .

وفريق آخر لم يتبين آيات الألوهية فيها ترسله السماء من أمطار هينة متقطعة ، بقدر ما تبيتها في الأمطار التي تسقطها السماء بين الحين والآخر غزيراً عينة يصحبها الإعصار والرعد والبرق حتى لتكاد تلزم الناس أن يتهيبوا أمرها وأن يهيبوا من ورائها كائناتاً قادراً استطاع أن يخرج بها عن مأوئ عاداتها ، أو الأمطار التي تسقط بعد طول انحباس وجفاف ومن بعد أن ينزى العشب لدى أهل العشب ويضر الحبوب ، حتى لتكاد بدورها تدفع الناس إلى التدبر في أمر كائنات من ورائها يستطيع أن يحتبسها كلما شاء ويستطيع أن يرسلها كلما شاء .

وذهب هذا الفريق الأخير في تخيل القوى الإلهية المتحكممة في أمطار السماء وأعاصيرها وبرقها ورعداتها مذهين على أقل تقدير : فتخيل بعضهم ولداً للسماء يعيش فيها ، ويثير فيها العواصف والزواجر ، ويصوت بالرعد حين نزول المطر ، وأسماه فيها أسموه باسم « نست » أو « سوتغ » ، على حين ذهب بعض آخر من أهل الصحراء الشرقية ومن كانوا يتعرضون للسيل في فيها ، فينتفعون بها تارة ، ويشقون بها تارة ، فتخيلوا لها آخر له صلات بالسماء ، ولكنه « يسعى على الجبال » - جبال البحر الأحمر - ويرسل السيل عن طريقها عينة كلما شاء أو يمنحها حيناً شاء ، و « إذا أتى بها في عام تَشَرَّ بها الرعب بين الناس » . وقد تعارفوا على تسميته باسم « مين » !

واتجهت طوائف أخرى من المصريين إلى دين السماء عن طريق مخالف ، فلم تقدس السماء كي تستزل أمطارها وشآبيب رحمتها على أهل الأرض ، وإنما هي على العكس ارتفعت بطائفة من خواص أهل الأرض إلى عوالم السماء ، واعتبرت السماء جديرة بالتقديس بحلولهم فيها . ولم يكن أولئك الخواص في بداية أمرهم غير رؤساء الجماعات وقادة الرأي من الملوك والحكام ، كان يتبدى من بعضهم من حكمة الترجية وبأس السلطان ما يصرف قلوب الأتباع إليه ، وبملا دنياهم باسمه وشخصه ، حتى إذا ما انقضى أجله كبر على أتباعه أو كبر على خلفائه أن يتول بدنه وروحه إلى عالم التراب كما تتول بقية الأبدان والأرواح ، ودفعهم لإكباره إلى أن يتوهوا موته صعوداً إلى السماء وبداية خلوده فيها ، وربما دفعهم تخيل إلى أن يتوهوا كذلك يتحكم في بعض عوالمها ، إلى أنه سيفندو بمثابة الولد لها ، كما تذكر متون الأهرام ، وأنه يستعذ سبيله بين نجومها ، ويطرق فيها سبيل كوكب الشمس حيناً دار . وكان حسبهم بذلك أن يعتقدوا بينهم وبين السماء ما شاعوا من أوامر وأسباب ، وأن يدعوها « ذات ألف روح » إشارة إلى كثرة أرواح الكبار المطهرين فيها من ناحية ، وكثرة نجومها من ناحية سواها .

وتداخلت عبادة السماء في عقائد طوائف أخرى من المصريين عن طريق تعبدهم لكوكب الشمس وحده ، ورضيتهم في توضيح ما يقوم بينه وبين السماء من صلات وأسباب ، فهذه التفكير بعضاً منهم إلى اعتبار السماء مجرد بحر قسبي تعبئه الشمس كل نهار ، على حين هدى التفكير بعضهم الآخر إلى اعتبارها أملاً إلهية للشمس تخرجها للعالمين كل صباح ، وتطويها في جوفها كلما حان حين المساء .

واستمرت الآراء عن السماء تنرى ، وظل أصحاب كل رأى يتشيعون لرأيهم ويعتادونه جيلاً فجيلاً ، حتى كاد رأى كل جماعة يكفيا عما سواه ، ويصرفها عن

(نوت) ، تمايلت في السماء ، لك المقدرة  
سما لك العهد ، وغمرت الكل بها لك  
الأرض جسيماً من تحتك ، وأنت عليها مسيطرة  
الأرض جسيماً ومن عليها تحنوها ذراعك !

أو يناجيا بمثل قوله :

قوت ، تجليت دية الشال ، ولك القدرة بين الآفة  
لك أرواحهم ، ولك ميراثهم  
منك أوتاهم ، وجساع أرمهم  
نوت ، من شئت أن يعيش ، كان اه أن يعيش

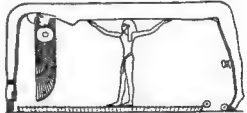
• • •

وقريب من ديانة السماء كانت ديانة الشمس : فهذه  
هي الأخرى طالما تفرق المصريين من أهل العصور الأولى  
في كتبها وتحديد أمرها ، سواء من قبل عصور الكتابة  
أو من بعدها . وتبعاً لذلك فليس ما يساق فيها إلى عن  
المنطق القطري القديم في تأليه الشمس وتقديس كوكبها ،  
غير واحد من اثنين : إما ضرب من الاحتمال المقبول ،  
ولما كبريلد إتياريلايت صدرت عن متون مصرية متأخرة  
لم تكذب إلا بعد عصور نشأة الدين بمئات من السنين .  
ومن بين هذه تلك ، يقلب على الظن أن قداسة الشمس  
كانت قد نشأت بدورها عن وجهات نظر متفرقة :  
فنشأت لدى جماعات ممن سكنوا الهضاب عن ربة منها  
وتقدير لجبروتها ، وعن ارتباط بمواسم يشتد فيها على الناس  
هجيرها ، ويتكاد تلفظ عليهم فيها شواطئ نارها - وذلك  
على حين اتجه إلى تقديسها أتباعها من أهل الزراعة ،  
وظنوا بها الخير لتأثيرها في حياة الزرع ودقتها وعميم نفعها -  
وقد سها من شاء من أهل الفكر لتحكمها الواضح في شئون  
الكائنات جميعاً ، كما قدسوها تقريب وضعها أو غريب  
مسراها في السماء ، وجبروتها الذي يُلزم نجوم الليل  
الاختفاء كلما أشرقت ، ويجبر جماعات البشر  
والحيوانات والطيور على الانطواء كذلك كلما غابت .

على أنه مهما يكن من أمر ، فقد ارتأت الكثرة  
من جماعات المصريين في كوكب الشمس كياناً  
إلهياً ما في ذلك من شك ، لولا أنهم ظلوا يختلِفون

التفكير فيها عداً ، لولا أن دواعي التطور الحضاري  
والتطور الزمني لم تدع هذه الآراء على هواها ، ولم تدع  
أصحابها على تفرقهم ، وإنما أخذت تدفع بهم إلى  
الترابط الحضاري والتقارب الفكري شيئاً فشيئاً ، كما  
أخذت التجارب المستمرة تؤدي بهم إلى نضج الفكر  
واتساع الأفق شيئاً فشيئاً .

وترتب على كل ذلك أن أخذت الآراء الدينية المتفرقة  
يتقارب بعضها من بعض ويتشابك بعضها وبعض ،  
وتتزوج وتتخلط ، وذلك حتى غدا أصحاب الفكر الناضج  
على استطاعة أن ينظروا إلى السماء على أنها كل كبير وأن  
يفرقوا فيها بين الثنتين : سماء زرقاء تسبح فيها الشمس وتستقر  
النجوم ويسبح من تحتها الطير ، وهذه تعارفوا عليها  
باسم « بت » ، وربة أخرى عظيمة عداها تصورها تهبس  
على السماء ونجومها وكواكبها وما يمكن أن يلحق بها من  
أرباب وبشر كبار أو أطهار ، وهذه تعارفوا عليها  
باسم « نوت » . وعندما امتد بهم الرى والتبعن تصوير  
« نوت » هذه صوروها في هيئة أنثى البشر أو الإلهي  
الإلهية ، وتخليوها تنحنى على الأرض بما يشبه القبة  
وتحنو عليها ، وترتكز على يديها وقدميها وتعددها إلى  
أطراف الأرض أو ما تحتها ، وذلك على حين يساعد في  
رفعها هي إلى أعلى عليتين إله آخر يدعى « شو » وهو  
إله الجو والقضاء والضياء ( شكل ١ ) .



(شكل ١) « نوت » ربة السماء تنحنى على الأرض بما يشبه القبة وتتألق  
بالشمس في لها ، على حين يساعد في رفعها « شو » رب الجو والقضاء .

وتتايمت التناييح باسم هذه الربة نوت ، فكان منها  
ما يناجيا بمثل قوله :



(شكل ٢) رب الشمس في هيئة البشريّة الخاصة في داخل قرصه

واتجه أصحاب المنطق السليم وجهة أخرى ، أخذوا يفرقون فيها بين كوكب الشمس الظاهر وبين إله آخر عظيم يوجهه . ولما أن امتد بهم الزمن وابتغوا أن يصوروا هذا الإله للناس صوروه في هيئة عدة : فصوروه في أيسر صورة على هيئة بشريّة خالصة يضع قرص الشمس فوق هامته (راجع شكل ٧) - أو يقدم قرص الشمس بين يديه - أو يستقر من داخل القرص قابلاً فيه على هيئة الكائن الصغير الخديث التكوين تارة ، والكهل الناضج المكتمل التكوين تارة أخرى (شكل ٢) !

وذهب فريق آخر من المصريين إلى تخيل إله مبهم خفي جروا على تسميته باسم « حور » أو « حورود » ، بمعنى العالي أو البعيد ، كما لقبوه أحياناً بلقب « ور » أى العظيم ، وتصوروه كائناً في أعلى عليين ، يشرف عليهم ويرعاهم ، ثم مالوا إلى عقد الصلات بينه وبين الشمس ، فجعلوه معنيّاً بالشرق وما يصدر عن المشرق من ضياء ونور ، ودعوه « حور آختي » بمعنى حور المشرق ، ثم زاوجوا بين اسمه والاسم الشائع للشمس « رع » فدعوه « رع حور آختي » ، ووصفوه فيما وصفوه بأنه « روح متسرّب في رداء أحمر » ، وعندما أبتغوا أن يصوروه للناس صوروه على هيئة الصقر يضع قرص الشمس على رأسه (شكل ١٣) ، أو على هيئة الإنسان برأس صقر يوجه القرص من أمامه (شكل ٣ ب) ، ومضوا يزيّدون له من الأسماء ، فدعوه « حورم آخت » أى حور الكائن في الأفق ، وما أشبه ذلك من أسماء ونعوت .

الاختلاف الكبير في تحديد أصله ومكانه بين بقية الأرباب ، وتجده الدائم كل صباح ، وما ينتهي إليه مسراه فيما بين الليل والنهار . ولقد دون أهل الكتابة منهم في عصورهم التاريخية عن ألوهية الشمس وأحوالها وتعجيدتها الشيء الكثير ، لولا أنهم لم يقصروا ما كتبوه فيها على وجه الدين والمنطق وحده ، وإنما ضمنوه كذلك في سياق ما كانوا يؤلفونه لوجه الأدب وجمال الخيال ورقة التعبير .

تطّلع أيسرهم طريقة وأخفهم حلاً إلى كوكب الشمس ، فأروه كائناً يعبر سماء الدنيا « بت » كل نهار ، وتجدد هيئته فيها كل نهار ، وقدّروا بذلك أن يكون بينه وبين ربة السماء « نوت » صلات وأسباب ، وفي تحديد هذه الصلات والأسباب جعلوه ولداً لها ، حملت به أول مرة من زوجها إله الأرض ، ولما أن انفصلت عنه وضعت حملها ، فأثار ما بين السماء والأرض ، واستمرت من بعد ذلك تحمل به حملاً تلقائياً كل يوم . فتخرجه في الصباح حدثاً وليداً ، فإذا بلغ السمت اشتد وعظم ، وإذا ما بلغ مغربه يكون قد أتم عمله واكتمل ، وجبئذ يؤثّر مثواه في جوف أمه ، فتلقفه فيه حتى إذا حلّ الصباح الباكر أرسلته من جديد في مثل نشأته الأولى وفي ثوب جديد !

لم يكن هذا التصور أكثر من تصور فطري قديم وتفسير سطحي يسير ، ما لبث أهل الفكر حتى لجئوا إلى تصورات عدة سواء ، غير أنهم لم ينتسوه جملة أو يجبّوه جملة ، وإنما تعلق به أهل الخيال والبيان منهم ، فبايروه ، واستمروا يطلقون على كوكب الشمس أسماء ثلاثة تنفق مع مراحل الثلاث : فدعوه « خبر » حين الصباح ، وهو لفظٌ يعني صفة « الخديث » أو يعني اسم « الوليد » ، ودعوه « رع » حين الظهيرة ، وهو الاسم الشائع للشمس على وجه العموم ، ودعوه « أتوم » حين الغروب ، وهو لفظٌ يصفه بأنه التام المكتمل .



(شكل ٤) روافع الشمس على هيئة ذراعين لرب غنى يستقر في جوف الأرض .

وبقيت الأرض وما يتضح فيها من مظاهر الإعجاز ، والأرض لدى المصريين لم تكن مولأاً أو جسداً هامداً ، وإنما ذهب الزراع منهم ، فتخلوها جسداً نابضاً لروح إلهي قديم تعارف أهل الفقه على تسميته باسم « جب » عن سبب أو أكثر من سبب . ولم يكن على هذا الجسد أكثر إعجازاً من جريان النيل ، وجبروت القيصان ، والقوة الدافعة لإنبات الزرع والحب ، فكل ذلك فيما يشهده الناس ، يتجدد كل عام ، وكأنما تدفعه وتنظم أمره قوة إلهية حكيمة مدبرة ، يعينها أمر مصر ومصالح أهلها . وفي تصور هذه القوة وتفسيرها ذهب المصريون منزهين على أقل تقدير : فكان لهم رأي يجعل من وراء النيل والقيصان والخصب وإنبات الزرع ، كياناً إلهياً أطلقوا عليه لسبب ما اسم « أوزير » (أو أوزيريس كما دعاه الإغريق) ، وجعلوه ولداً لإله الأرض القديم « جب » ، وتخلوه في الأصل ملكاً إلهياً ، انتقل من دنيا الأرض إلى دنيا ما تحت الأرض بعد أحداث جسام ، ومن هناك أخذ يعاود نشاطه ، فاستمر يدفع بالنيل والقيصان من عند منبهه ، كما استمر يدفع الخصب إلى الأرض ويهب لها القدرة على الإنبات وإنماء الزرع ، أو هو في رأي آخر ، ظل يقيم الأداة على حيويته وقدرته ، فيظهر حيناً على هيئة الثبت الأخضر في مواسم النبات ، ويظهر حيناً على هيئة



(شكل ٣) رب الشمس حين يمر إليه بالصفر .  
- يطلع في مشرق ساء (على هيئة الصقر) وكوكبه فوق رأسه .  
ب- يحجب الساء في قارب غنى ويوجه الكوكب من أمامه حيث شاء .

ومضى سواهم ، فتعصبوا لآلة الأرض أكثر مما تعصبوا لآلة السماء ، وبلغ بهم أن تحيلوا في باطن الأرض قوة إلهية دافعة ، تدفع الشمس إلى أعلى عليين . وتحفظها على روافع غير مرئية ، كما ترفع السماء نفسها سواء بسواء ! (شكل ٤) .

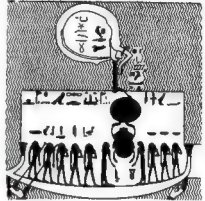
وتدخل أصحاب الخيال والتشبيه بدورهم ، فصوروا إلههم على هيئة جمل (جعران) سماوي كبير . يدفع قرص الشمس بين يديه (شكل ٥) . وذلك عن نحو ما يشهد الناس الجمل الأرضي أحياناً وهو يدفع بيقبته أو كرة الطعام بين يديه في صباحه الباكر ، ثم يرويه بطير بقية يومه ، كما لو كانت له بالشمس صلة فعلية وسبب !

وتنبع كلاهما من هذه الآراء والنظريات في تصوير إله الشمس ، تذليل آخر ابتغى أصحابه أن يفسروا به وسيلة انتقال الإله فيما بين المشرق والمغرب ، فافترضوا له مركباً خفياً مقدساً يسمى به على صفحة السماء ، وأطلقوا عليه اسم « ميسجت » بمعنى مركب النجم ، ثم زادوا للإله رحلة أخرى فيما بين المغرب والمشرق يبدؤهما كل مساء حين ينحدر فيها تراه العين لدى جبال الغرب ، ويستقل فيها مركباً آخر اسمه « مسكت » ، ويحجب فيها سماء العالم السفلي أو سماء عالم الموتى (شكل ٧) !

خصائص موطنها الجليدي ، وما يترامى لها فيه من مظان\*  
الخير والشر على حد سواء .

وما كان على أهل القرى حين استقروا في أرضهم أن  
يشركوا بما كانت تدعوهم إليه بيثهم الكبرى من تقديس  
السماء ومصادر الرهب والرهب فيها ، والأرض ومظاهر  
الإعجاز فيها ، لولا أن تخيلوا أن بعضاً مما يصيبهم  
من غير وشر قريب في مواطنهم المهدودة ، يوشك أن  
يتأتى عن حيوانها أكثر مما يتأتى عن شيء آخر سواء ،  
فقد ظلت هذه المواطن خلال عصور فجر التاريخ  
الطويلة ولقترات من العصور التاريخية التي أعقبها ،  
تفيض بمساحات كبيرة من أحراج ومناقع ، وتزخر  
بأنواع كثيرة من حيوانات وطيور ، يظهر أثر بعضها في  
بيئات بعضها أكثر مما يظهر أثر بعضها الآخر ، ويتصف  
بعضها بخصائص ومزايا تختلف عما يتصف به بعضها  
الآخر ، ويتأتى عن بعضها غير قليل من الشر ، ويتولد  
عن بعض غير قليل من الخير ، فتكثر التماسيح وأفراس  
النهر حيث البحيرات ومنخفضات النهر ، ويتجنب السكان  
أمرها ، وتند السباع والذئاب وبنات آوى على حواف  
الأرض الزراعية ، ولا يأمن الناس شرها ، وتظهر  
الصقور والحوارج أحياناً ، فيشهد الناس في بعضها  
خصائص لا يشهدونها فيما سواها ، ويظهر القيل في  
مناطق من جنوبي الوادي لا يتدها ، وتغد من مداخل  
الوادي ومشاهده هجرات جديدة لتتبع من قطع برى  
أو بقر وحشى أو طير موسمي بما لا تعد أمثاله إلا من  
حين طويل لآخر . وغير بعيد من مسالك هذه الضواير  
وأشباه الضواير تحيا الجماعات بحيوانات أليفة كثيرة ،  
تزايد أعدادها كلما تهيأت لها البيئة الصالحة والرعاية  
الوافية ، ويتزايد أثرها في معاش أهلها .

ولسنا على شك في أن ما بين الإنسان والحيوان لم يكن  
كله جديداً في دنيا المصريين ، وإن كنا نرى الجليدي  
فيه هو اختلاف مسلك القروى الزارع لئلاء صنوف



(شكل ٥) رب الشمس على هيئة الجمل يتناول القرص بينه وبين  
رؤية السماء ، ومن حوله نفر من خواص الأرباب والريبات

الماء الدافق في مواسم الفيضان !

وكان للمصريين مذهب آخر يلقب بـ "فيضان النيل"  
ذاته ، ويطلق عليه اسم "حجتي" ، ربما بمعنى  
"الجارى" ، ويصفه بالجبروت وإزادة الخبير مدعاً ،  
ويصوره بمثل ما تصوره به متون الأهرام حيث تقول :  
"إنهم يرتعدون : أولئك الذين يرون حجي عندما تتلاطم  
أمواجه ، غير أن المروج لا تليث حتى تتضاحك ،  
وتزدهر (مهما) الشواطئ وتتوافر قرايين الأرباب" .

• • •

صاحب تقديس المعبودات الكونية في جوانب  
الوادي وبطن الهضاب ، اتجاهات أخرى عملية نشيطة ،  
صدت في غالب أمرها عن أهل القرى والزراعة ،  
واستطاعت على الرغم من سداجة فيها وبساطة أن توفر  
لأصحابها غير قليل من راحة النفس واستقرار العقائد .  
وكان أهل القرى حين ألغوا الزراعة قد تهيأت مداركهم  
لأمرين ، وهما : أن تستقر كل جماعة منهم بأمور  
دنياها في موطن مستقر محدود تمارس فيه زراعتها وترعاها ،  
وأن توجه كل جماعة منهم عقائد دينها إلى ما يتفق مع



ودفع شرها إذا جاورته ، أو يهادنها ، وكان الصياد القديم يحتمل في الثأى عن الضواري إذا صادفته أو يقاومها .

وترتب على كل ذلك أن أصبح القروى المتدين أكثر تشوفاً إلى التعرف على من يوجه الحيوان ويركبي فيه القدرة على الخير والقدرة على الشر ، من بعد أن كان الصياد الساحر أكثر تشوفاً إلى إخضاع الحيوان نفسه بغض النظر عما يكون فيه من قدرة على الخير أو الشر .

• • •

تبدلت العلاقة بين الإنسان والحيوان في أعقاب التحول من الصيد إلى الزراعة ، وهياً الاستقرار لأهل القرى غير قليل من مجالات الملاحظة الطويلة واستقرار العواطف وصفاء التفكير وعمق الوفاء ، وحين اتجه هؤلاء إلى متابعة الحيوان والاهتمام به أو الانفعال من أجله والتدبير فيما يتبدى لهم من شأنه ، لم تعد وفرة وفلته ومجرتة ، وبقعه وصرة ، وفلثاته وشوارده ، تخلو جميعاً من إعجاز كبير وأسرار خفية يتوهمونها في جنس الحيوان وفيمن أوجده .



(شكل ٦) صيغ رب الكتابة والحداب والحكمة .

غير أن هذه الدوافع جميعاً ، من رعاية وملاحظة وانفعال وتدبير ، لم تكن وحدها ذات الأثر في تحويل ما بين الإنسان والحيوان إلى دين وعقيدة ، وإنما شاركها في ذلك ثلاثة عوامل سواها ، وهي : المصادفة والرهبة والرغبة :

فقد يتأتى عن مصادفة وعن قلة من الحيوان ما لا يتأتى عن بقية جنسه ، فتظهر الوداعة من حيوان ضار عن علة أو أكثر ، فتذهب بين من سمعوا بها مثلاً ولا تكاد تنسى لبقية جنسه ؛ وتظهر الضراوة من حيوان وادع لسبب أو أكثر ، فتذهب بين من سمعوا بها مثلاً ولا تكاد تنسى لبقية جنسه . وقد تدع المصادفات الحيوان وتنتجه إلى مساكنه ، فتتأق كرامة أو يتولد غير عن قرب من عرين حيوان منزعل ، أو وكـر

الحيوان والطير عن مسلك أسلافه ممن كانوا يجارسون حياة الصيد في عصورهم البدائية القديمة :

فقد أصبح القروى الزارع في حياته المستقرة الجديدة مجبراً على جيرة أنواع من الحيوان ، كان بوسع الصياد القديم أن يتحلل من جوارها في حياته الأولى المتقلبة ؛ وأصبح القروى الزارع يتحرى الحيوان الوديع فيرعاه ويستأنسه ، وكان الصياد القديم يتحرى الحيوان الوديع ليفتلك به أو يستأسره ؛

وأصبح القروى الزارع أكثر إدراكاً لمواطن النفع في الحيوان الحلي ، وكان الصياد أكثر إدراكاً لمواطن البأس أو الضعف فيه ؛

وأصبح القروى الزارع يحتمل في مدافعة الضواري

وأحاديث الخوارق والكرامات ، فلا يكاد يسأل منهم سائل عن واضعه ، ولا يكاد يسأل منهم سائل عن مصدره .

وطرف ثان ، وأصح الخطوط والمعالم ، فيه مقدمات وفيه نتائج ، وفيه نظر إلى الكليات أكثر مما سواها ، وهو طرف يأخذ به القلة من أهل الفكر والعلم .

ثم طرف ثالث يتوسط أهل الجهالة وأهل العلم ، أصحابه كثيرو العدد ، كثيرو الجدل ، يحرون مع الأولين فيما يخوضون فيه ، ويقلدون الآخرين فيما يعتقدونه ، ويخطئون بين ما يأخذونه عن هؤلاء وهؤلاء ، ثم يتقليدون بعد ذلك أكثر الجميع جدلاً وأجرأهم على التأويل والتدوين والحديث .

• • •

ثمب الأقدمون إلهاً دعوه « جحوتى » فى موطنين على الأقل من مواطن فجر التاريخ ، وهما القبلية فى الدلتا ، والأشمونين فى مصر الوسطى . ونسب أهل الوطنين إلى ربهم جحوتى أصول الحكمة والحساب وفصل الخطاب ، ثم عقدوا الأواصر بينه وبين كائنين ، أحدهما يطوى سماء الليل فى هيئة القمر ، والآخر يدب على الأرض ، ويحلق فوقها على هيئة طائر « أبى منجل » . ولم تدون هذه الأواصر أو تدون أسبانيا فى عصرها القديم الذى لم يكن يعرف الكتابة ولا التدوين ، وإنما تأول عنها فريق من أهل الكهانة والكتابة خلال عصور تاريخية أخرى كثيرة متتابعة ، وافترضوا لها حلولاً ثلاثة ، وهى : أن تكون قد نشأت فى بداية أمرها عن تلاعب لفظى بين أسماء ونموت خلعت تياً على الأطراف الثلاثة ، أى جحوتى والقمر وأبى منجل — أو أن تكون قد تأتت فى بداية أمرها عن تشابه عرضى فى الألوان المستحبة لاثنتين منها على أقل تقدير ، وهما القمر وأبومنجل — أو تشابه حقيقى بين الخلال والحيثات المفروضة للثلاثة جميعاً — أو أن تكون أخيراً قد نشأت

طائر كبير ، أو مأوى ثعابين ، فنذهب هى الأخرى بين من سمعوا بها مثلاً ، ولا تلبث حتى يلحق بها حيوانها وموضعها .

وظلت عوامل الرهبة والرغبة أهم أثراً فى عقائد الحيوان مما سواها ، وكان لكل منها أكثر من جانب ، فمن جوانب الرهبة : رهبة الخوف ورهبة العجب ورهبة الاستعظام ورهبة الانتقام ، يستشعرها أفراد الجماعة إزاء جنس معين من الحيوان والطير أو إزاء من أوجده . ومن جوانب الرغبة : رغبة استمرار النفع ورغبة التماس أسباب التوافق ، يستشعرها أفراد الجماعة إزاء جنس معين من الحيوان والطير ، أو إزاء من يتولى أمره ويوجهه . ومن خطل العوامل السابقة جميعاً ، أخذت جماعات المصريين فى فجر تاريخهم القديم يصلون العلائق والأسباب بين صنوف من الحيوان والطير وبين أسماء مؤلفة تعارفوا عليها ، كان منها على سبيل المثال : جحوتى ، جحوتى ، وجحوتى ، وسوبك ، وأمون ، وحورم ، وصحت ، وبامست ، وأسماء كثيرة سواها .

• • •

تناهت عهود فجر التاريخ دون أن تدون منطقها فى علل التقريب بين حيواناتها وأربابها فى قليل أو كثير ، فتناقله عنها أهل الرواية والحديث حيناً ، وسجله عنها أهل الكتابة والكهانة فيما أعقبها من عصور التاريخ القديم حيناً آخر ، ثم ضمنه هؤلاء وهؤلاء فى إثارات لهم متفرقة متباعدة من بعد أن تناولوه فيها بما عن لهم من تحوير ونقص وإضافة وتذليل . على أنه حيناً اكتملت صور هذا المنطق ، منطق التقريب بين الحيوانات والأرباب ، وضحّت له خلال العصور المتعاقبة أطراف ثلاثة :

طرف شعبي مرّن يتجاوز حدود اللفظ وقبوده ، ويكتفى بالوجه القريبة من مظاهر الربوبية وهيئات الحيوان ، وينذهب لدى سواد الناس مذهب الحكاية

جحوتى بين أتباعه ، وهو لقب العلم « رخ » ، وقالوا :  
لأنهما من أصل مشترك واحد !

وتدارك أصحاب الفرض الثانى ما تضمنه الفرض  
الأول من افتعال وأصح ، فتوشوا البساطة وظواهر  
الأمر فيها عن علم من رأى وتفسير ، وتفكروا فى التشابه  
اللونى بين مظهر « الكوكب القضى » وهو القمر ، وبين  
الألوان القضىة الغالبة على طيور أبى منجل حين تجوب  
سما الدنيا فى غدوها ورواحها ! وتفكروا فى التشابه  
الوطنى بين جحوتى رب الحاسين والكتاب وبين القمر  
الذى غدت منازل المتابعة أساماً فى حساب الشهور  
وتعاقبها — والتشابه الوطنى كذلك بين جحوتى نائب رخ  
ويديله ووزيره - وبين القمر نائب الشمس وبديلها !  
وقالوا بالتشابه المظهرى بين ريشة جحوتى التى يصور بها  
عبادة باعتباره ربا للحساب والكتابة ( شكل ٦ ) ، وبين  
انحناءه كمنحني إلى عنجل من ناحية ، وتقوس القمر فى  
بعض مازله من ناحية سواها ! وتفكروا أخيراً فيها يتبدى  
للعين من رصانة أبى منجل بين الطيور ، حين يتهاذى فى  
تؤدة وتناقل ، وحين يطيل بحثه عن ديدان الأرض  
وكأنه الرمز الحى للرصانة والحكمة والصبر ، وبين  
ما يشيعه المؤمنون عن جحوتى الوزير الحكيم من اتزان  
كذلك ورصانة وصبر !

وبقى أصحاب الفرض الثالث وكانوا فيها يحتمل من  
أهل البقلية فى الدلتا أو جيرانها ، كما كانوا أكثر عمليّة  
ممن سواهم ، وقد تناقلوا فيها بينهم أن طيور أبى منجل  
كانت تتكاثر فى تجمعات كبيرة على مشارف الدلتا  
خلال بعض المواسم من العام ، وأنه خلال هذه المواسم  
بالذات تهب العواصف من الصحراء عادة بحملة بديدان  
وحشرات ، فلا تلبث طيور أبى منجل حتى تنطلقها وتقى  
الناس والزروع أضرارها . وما كانت هذه الكرامات  
تتأتى من الطيور فى رأيهم ، عن مصادقة ، وإنما كانت

عن كرامات كان جحوتى لا يفتأ يخص بها طائرته المختار  
من كل حين طويل لآخر .

كان أنصار التلاعب باللفظ أكثر أتباع جحوتى  
تعملاً وافتعلاً ، وقد بنوا رأيهم على أن طائر أبى منجل  
يعرف بينهم بأسماء ثلاثة ، هى : « هاب » و « تخنى »  
و « رخس » ، وأن القمر يعرف بينهم باسم « إصح » ،  
وذلك فى الوقت الذى تنسب فيه إلى جحوتى نعوت  
تقرب فى اللفظ من هذه الأسماء الأربعة فى حرفين  
أصليين أو ثلاثة أحرف أصيلة لكل منها . ثم أضافوا  
فيا ردوه إلى أسلافهم الأقدمين ، أن رب الشمس « رخ »  
كان بذاته أول من بدأ التلاعب بثلاثة على أقل تقدير  
من هذه الأسماء الأربعة ، وأنه كان قد استدعى إليه  
جحوتى ذات مرة ، فحدثه ووعظه ، ثم قال له فيا  
قال : ... ولسوف تكون فى مكانى بديلاً ( فى السماء  
حين الليل ) .. ، ولأجعلتك رسولاً باسم هاب ، إلى  
قوم أكبر منك ...

فترتب على ذلك أن ذهبت كلمة « هاب » لقباً  
ومدلولاً لجحوتى !

وأضاف رخ : ولسوف أمينك على أن تبسط يدك  
تجاه بضعة من الأوائل أجل منك قدراً ، وأخبر فى  
حديثه ( « تخنى » ) هذا إليك لو عملت به ،

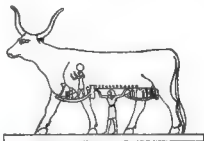
ومنذ ذلك الحين أيضاً ذهبت كلمة « تخنى » لقباً  
ومدلولاً لجحوتى !

وقال كذلك : ولسوف أضعك تطوف ( « = إنح » )  
السماءين ببهاك وضياك ...

فذهبت كلمة « إصح » بدورها لقباً ومدلولاً لجحوتى  
وللقمر على سواه !

وبقى اسم « رخس » وهو الاسم الثالث لأبى منجل ،  
فلم ياب أهل التأويل أن يترخصوا فى أصله واشتقاقه  
هو الآخر ، كما ترخص « رخ » من قبلهم ، وتقربوا بينه  
وبين لفظ أو لقب يشترك معه فى حرفين اشتهر به

فما آمنوا به واعتقدوه ، عن وحى من إلههم الذى تعبدوه  
وهو صحيح الحكيم العالم !



( شكل ٧ ) خضف السماء على هيئة بطن البقرة يعبره رب الشمس في قاربه

فما كانوا يتخيلونه من أوامر بين إلههم وبين الصقر ،  
لولا أنهم لم يدنوا هذا المنطق في قليل أو كثير ، ولم  
يتأوله عنهم أهل العصور التى أعقبتهم في قليل أيضاً أو  
كثير ، ولعلمهم كانوا يرون إذ ذاك في كثرة شيوخه على  
أسنة الرواة والكهان ما يغنيهم عن التعقيب والتسجيل .  
وتبعاً لذلك ، فليس فيما نثبته فيما على عن منشأ هذا المنطق  
بين أهله غير ضروب من القروض ، قد تقرب من  
الحقيقة في قليل أو كثير .

وليس هذه القروض أن يكون أتباع « حور »  
الأوائل في إحدى عباداتهم الكبيرة المشهودة لربهم القديم ،  
قد سخط أمامهم صقر فهبوه واعتبروه آية ، أو يكون  
أهل الخيال والكلام منهم قد عملوا المبالغة في جبروت  
ربهم ووصفوه بأنه يعبر السماء كأنه الصقر الجبار ،  
فردد الناس من ورائهم هذا التشبيه واستحبوه وحسبوه ،  
أو يكون أصحاب النظر منهم قد أدركوا أنه ليس بين  
ما تشهد العين من طيور يهيم ما هو أكثر ارتفاعاً في  
طيرانه من الصقر ، وما هو أقوى جناحاً من الصقر ،  
وما هو أكثر إشرافاً على الأرض وأهلها من الصقر ،  
وتبعاً لذلك فليس ما هو أسمى في التعبير عن جلال  
رب السماء وعلاه من الصقر ، فجاءهم الناس فما ذهبوا  
إليه ودانوا به واعتقدوه . أو يكون أهل الحكم من أصحاب  
حور قد جروا على أن يتقدم مواكبهم الكبيرة وحورهم  
المحلية شعاراً ناهض على هيئة الصقر يرمز إلى شدة المراس  
فيهم ، فما لبث أتباعهم أن تعمدوا بدورهم هذا الشعار ،  
وقرّ في قوسهم أن ما يرمز به إلى الحاكم يمكن أن يرمز  
به إلى الرب والعكس بالعكس صحيح !

هذه مجرد فروض كما ذكرنا في شأن الصقر ، وإن  
كان بعض منها لا يعلم شاردة أو واردة من متون  
المصريين تركيه في بعض أموره ، ونتيجة لأحد هذه  
القروض أو لبعض منها ، دأب المنطق المصري القديم على  
أن يعتقد الصلات بين الرب حور والصقر باللفظ

وتوافر لأصحاب الإله « حور » في فجر التاريخ  
وطوال عصور التاريخ القديم ، ما لم يتوافر لأصحاب  
جحوتى من الشهرة والسلطان . وكان هؤلاء فيما تقدم  
القول عنهم خلال هذا المقال ، قد تعبوا في عصورهم  
البعيدة إلهاً مبهماً خفياً جروا على تسفيته بأنهم « حور »  
أو « حرو » بمعنى العالى أو البعيد ، كما لقبوه بلقب  
« ور » أى العظيم ، وتصوروه كائنات في أعلى عِلين ،  
يقطع السماء من المشرق إلى المغرب ويشرف عليهم  
ويرعاهم وتنبغى له العبادة وأوصاف السيادة ، غير أنه  
كان لا بد من أن يصحب هذا الاعتقاد من أصحاب  
« حور » غير قليل من الجراءة على التشبيه ومحاولات  
التفسير ، وإلا فكيف يقطع الرب سماء جثة وذهاباً ؟  
وكيف يتيسر التقرب إليه وهو مبهم حتى ؟

وفي فترة يعينها اهتدى أصحاب الدين إلى ضالهم ،  
فتخيلوا الإله يعبر سماء مجناحين عظيمين كما يعبرها  
كل طائر ، ولم يطل بهم التخبط بعد ذلك في الناس  
هيئة تقريبية بين الطيور تناسبه على الأرض ، ويتقبلها  
عنه أهل الأرض ، وقد وجدوها في هيئة الصقر .

وتوافر لأصحاب « حور » منطقتهم من غير شك

وبعدت هذه تسمية لمدينتين ، إحداها في شمال الدلتا وموقعها الحالي تل البلامون على وجه التقريب ، والأخرى في أقصى الصعيد وموقعها الحالي « أدفو » ! وقالت « حور نخن » ، ونخن هذه هي الكوم الأحمر الحالية في أقصى الصعيد أيضاً ، وقالت « حورسهدو » وهي تسمية تميز بها رب معبود في جهة قريبة من صلف الحنة الحالية بالدلتا . وتعددت هذه الاتجاهات المحلية والإقليمية ، وتعددت من ورثها الأسماء والصفات ، على الرغم من أن فكرة الربوبية عنها لدى كل جماعة كادت تكون واحدة .

وعندما أشرفت عهود فجر التاريخ على خواتيمها ، كانت الأساطير قد أسهمت بتنصيها هي الأخرى في منطق الربوبية عن ربا « حور » ، فوحدت بينه وبين كائن مؤله قديم كان قد تسمى باسمه واتخذ هيئة البشر ، ثم تولى أمر مصر بعد أحداث طوال جسام فوجد كلمتها وجمع شملها ، وأورثها من بعد ذلك الفرع من بعده !

وغدا هذا التأويل الأخير بداية تحول كبير في منطق التصور الديني عن « حور » الإله القديم ، فبلغ من أمره أن حرص القراة الأوائل على أن يتشيعوا لمذهبه باعتبارهم خلفاءه وورثته ، والقائمون على ملكه والمتجسدين لشخصه واستطاعوا بذلك أن يكفلوا الدوام والشيوخ لكل منطق يؤيد تأليهه وعبادته ، بل بلغ بهم أن اتجهوا في بعض عصورهم إلى إعلانه إلهاً أكبر لقبية الأرباب على سواه !

واحتضن الرواة بدورهم سيرة « حور » الملك المؤله في مرحلة الطفولة والشباب من حياته ، وأخذوا يتحرون له الأنساب ، فجعلوه ولداً لكل من الإلهين الكبيرين أوزيريس وإيزيس ، وديجوا من حوله وحولها أساطير كثيرة ملأت تاريخهم الديني والأسطوري برمتها !

• • •

واتسعت مجالات المذهب الحورى باتساع ساطان

والعبارة ، وتقبل أن تكون لهذا الرب هيئة مختارة بين أهل الأرض على صورة الصقر ، يرمزون بها إليه ويجسدونها إن شاموا في طائر حتى يتكفلون به في مزاراته ، أو طائر مكشّن يحتفظون به في هياكله ، أو تمثال صغير يمثل الصقر يضعونه في ناووس فخم يناسبه !

وعلى نحو قريب من هذا الاتجاه الذي يحتمل أن تكون قد بدأت به جماعات من أهل الدلتا ، تشيعت جماعات أخرى من المصريين لهيئة الصقر ، وذلك عن تبعية لأصحاب الصقر الأوائل حيناً ، وعن تقليد لم حيناً ، وعن تخيل ذاتي منفصل حيناً آخر . غير أن كل جماعة من هذه الجماعات تعمدت أن تميز عما سواها في نموت ربا وأوصافه : فأضافت إحداها تصويراً جديداً مقبولاً للإله الرموز إليه بالصقر ، كان من شأنه أن يقربه إلى أذهان الناس بأكثر مما يقربه إليها أصحابه الأوائل . فدعته « حور ميختني إبرى » أى العالى ذا الوجه والعينين . والعينان هما الشمس والقمر ، إذا ما استقبل الناس بإحداها كان النهار وإذا استقبلهم بالأخرى كان الليل .

وما كان يوسع أصحاب هذا الرأي أن يتلمسوا تشبهاً لضياء كوكبي السماء أوفق من التعبير عنها بمجدة صبي الصقر نفسه ، ولو أنهم لم يأبوا أحياناً أن يذهبوا إلى التقيض الحرفي لهذه التسمية المعبرة ، فلقبوا إلههم في بعض مراتهم بلقب « صاحب الوجه غير ذى العينين » ، وكانهم ابتغوا بذلك أن يؤكدوا دوامه ودوام وجهه إن حدث عن مصادقة أن توارت « شمس » عينه عن كسوف أو توارى « قمر » عينه الأخرى عن خسوف !

وتعمدت طوائف أخرى من المصريين أن تجعل من إلهها العالى الرموز إليه بالصقر ربا للشمس وسحدا دون القمر ، فدعته « حور آختي » أى حور المشرق ، على حين مضت غيرها تتعصب لمواطنها وتتسب الإله « حور » إليها عن تحنيد ، فقالت « حور يحدث » ،

أتباعه ، وذلك بحيث تهباً لمعبوده أن يتداخل في عدد من عقائد التأليه المصرية الأخرى من مداخل أربعة : فخالطها باعتباره رباً من أرباب السماء ، وخالطها باعتباره السلف القديم المؤله للوحة الفراعين ، وخالطها باعتباره الصورة المثلى التي خلق القرعون الجالس على العرش على مثالها ، وخالطها باعتباره ولدًا لكل من الإلهين الكبيرين أوزيريس وإيزيس .

ولأمر ما بدأت بعض الربات الغليات بالتقرب إلى « حور » ، وكانت أسبق في ذلك مما سواها من الأرباب . وكانت من هذه الربات من تعتبر لدى أهلها ربّة للسماء ، ومن تعتبر ربّة للغرب ، وهو عالم الموتى لدى المصريين أو عالم البقاء ، ومن تعتبر ربّة لبعض أنواع الشجر والأحراج ، ومن تعتبر ربّة لمباهج الدنيا وزينتها ، ومن تعتبر ربّة للنمل والإخصاب . وكانت هؤلاء فيما يحتمل أسماء وأنساب : أما الأنساب فلم يتبقى منها إلا ما ينسب كلا منهن إلى موطنها الذي تعبد فيه ، فيقال **ربة دنندة** ، وربة نوبت ( وهي طوخ الحالية في مديرية قنا ) ، وربة الجبلين ، وربة نفروسي ( قرب الأسمنين ) ، وربة الأرض المقدسة ، إلخ .

وكان من الختورات كذلك فيمن ذكرنا ، ربة "عالم الغرب" ، وعالم الغرب لدى بعض المصريين كان يعتبر مسكنًا للشمس يستضيفها منذ الغروب حتى تغادره ثانية في خلق جديد؛ وعلى ذلك لم يكن لدى بعض المصريين هؤلاء من بأس في أن يغفروا أن ضيافة الغرب للشمس هي في حقيقة أمرها ضيافة "من ربة الغرب" "حتحور" إلهة الشمس "حور" ، وهو ذلك الإله الذي اعتقد أصحابه أن عينه لم تكن غير كوكب الشمس بالذات !

على أن من الغريب أنه لم يكن يجمع بين الربات الختورات مجرد الاسم وحده ، وإنما جمع بين شيء آخر ، وهو أن كلا منهن كان يرمز إليها لدى أتباعها ببيئة البقرة ، أو بيئة الأنثى تتوج رأسها بقرني البقرة (شكل ٨) ، أو تتخذ لنفسها أذن البقرة . . . أو ما هو أقرب من ذلك من أشكال .

وليس من شك في أن بعض دوافع هذا الترابط بين « الختورات » وبين حور كانت دوافع سياسية قبل كل شيء ، ائتمت بها أصحابا توثيق الروابط بينهم وبين أصحاب الرب « حور » عن طريق الدين من بعد أن تهباً لهم من البأس والسلطان حظ كبير . غير أن الدوافع

وأما أسمائهم فقد أخذت تختفي تباعاً ، من بعد أن استعاض عنها أتباعها باسم مشترك واحد هو اسم «حتحور» ، وكان اسماً ذا مدلولات واسعة ، يجعل من ربته مسكناً «حت» لحليفها «حور» ، وذلك بكل ما كان يحتمله منطوق لفظ «السكن» في اللغة المصرية القديمة ، وما أصبح يحتمله في اللغة العربية بدورها ، من معان واسعة تعبر عن الأمومة والزيجة والإقامة والطمأنينة جميعاً !

وليس من شك في أن بعض دوافع هذا الترابط بين « الختورات » وبين حور كانت دوافع سياسية قبل كل شيء ، ائتمت بها أصحابا توثيق الروابط بينهم وبين أصحاب الرب « حور » عن طريق الدين من بعد أن تهباً لهم من البأس والسلطان حظ كبير . غير أن الدوافع



(شكل ٨) نفر من تخليهم المصريون من أرباب يتشفع بعضهم هيئة البشر حالمة ، ويتشفع بعضهم الآخر رأس الحيوان القريب الصلة بصفاته وعلاقته (من الإبين : سور ، ليت ، شعور ، خنوم ، بتاح)

وادخرها أهل الخيال من عبدة السماء بدورهم إلى أن حان زمن شاركوا فيه غيرهم في تلمس الصلات بين معبودتهم السماء وبين مخلوقاتها ، وحين ذاك لم يتبينوا من أحوال الكائنات الحية ما هو أقرب إلى أحوال السماء من البقرة ، فهي قلبية الغضبات مثلها ، وهي صافية الأديم مثلها ، وهي خيرة يتوكل عنها الشعب ولزى مثلها ، وهي أقرب إلى مخاليل الأمومة مثلها ، ثم هي أنثى مثلها ! ... وادخرها أصحاب التشبيه ، فما سمعهم أن يحسبوا أفكارهم عن السماء في غير البقرة : فالسما كيان ضخم يملأ الفراغ ، وليس بين حواصلهم القريب أنثى ضخمة الكيان تملأ الفراغ كالبقرة ، والسماء بحر واسع خضم ، وليس ما هو أقرب إلى التعبير عنه فيما سمعهم أحوال مثل بطن البقرة . . !

وادخرها أصحاب الأساطير من أشياخ « حور » بدورهم فادعوا أن بقرة برية أو وحشية أرضته في طفولته ، وحننت عليه وكفلهت بين أحراج الدلتا ، وظلوا يعتبرون ذلك آية ومكرمة من جنس البقر ! ...

ثم ادخرها أهل الخيال من أصحاب الشمس ، فتحيلوا إله الشمس فيها تخيلوه يستقر بين قرني بقرة ويضيء من فوقها !

والواقع أنه ليس من دليل على احتمال أن يكون اشتراك الخنحورات في رمز البقرة هذا قد تأتى عن مصادفة أو سبقين في ذلك إحداهن يقلبها الآخريات . كما أنه ليس من تعقيب مصرى قديم يروكي ذلك في تحليل صلاحية البقرة بالذات للرمز إلى وظائف الربوبية لدى كل من سلف ذكرهن من الإلهات . غير أنه ليس من صعوبة في الوقت نفسه في أن نتلمس لجنس البقر كثيراً مما كان يمكن أن يصرف إليه عواطف الزارعين وتفكير المتدينين وتخيال أصحاب البيان والمتكلمين جميعاً خلال عصور بعيدة طغت عليها موجات جارقة من حب التطلع إلى الحيوان والتدبر في صفاته وتبرير خلاله ومميزاته ، فليس من شك أن الزارع المصرى القديم كان قد وعى من صفات البقرة ما يميزها عن بقية ما يتخالطه ويستخذه من صنوفه الحيوان الأليف ، وذلك من حيث بسطة الجسم ، ووفرة الخير ، ومناحة الطابع ، وقلة الأذى .

وادخر الزارع لأبقاره هذه الصفات ، فاستغلها ما استطاع ورعاها ما استطاع ، حتى غدا يعتبر البقرة رأس البهم أو رأس النعم « تب إيمو » ، عن حقيقة وعن مجاز ! ... وتدبر المصرى المتدين الصفات نفسها للبقرة واعتبرها من ناحيته آية مرسله من ألوهية حانية منعمة . . !

وادخرها أخيراً من عناهم عالم الغرب أو عالم البقاء ،  
فصنوا أو تكفل بموتهم فيه من يكلؤهم ويرعاهم بمثل  
رعاية البشر للبقر أو بمثل نفع البقر للبشر !

• • •

لم يكن المصري إذن يعبد حيواناً لذاته ، ولم يكن  
يقر لإلهه بالتجسيد الخالص في هيئة الحيوان أو الطير ،  
ولمّا كان تقديسه لما تخيره من الحيوان والطير يستهدف  
رغبتين : رغبة التقرب بين صفات إله بعيد عني يؤمن  
به وبين صفات بعض مخلوقاته الظاهرة ، ثم رغبة  
التقرب إلى الإله البعيد الخلق عن طريق الرعاية التي  
يقدمها لما تخيره من هذه المخلوقات الظاهرة . وتبعاً لذلك  
لم يكن المصري يقدس حيواناً باسمه الحيواني في غير القليل  
التادر ، فهو لم يقدس الصقر ، فيما أسلفنا ، باسمه الحيواني  
وهو « بيك » كما كان ينطق في اللغة المصرية القديمة  
ولكن باسم « حور » ، ولم يقدس البقرة باسمها الحيواني  
ولمّا باسم « حتحور » ، ولم يقدس أبا مشجل بأسمائه التي  
ذكرناها ، ولكنه كان يرثى من ورائه إلى ربه « ححوت » ،  
ولم يقدس التساح حين قلّمه باسمه الحيواني وهو  
« مسح » ولكن باسم إلهي آخر وهو « سوبك » ، ولم  
يقدس الكبش حين تخيره رمزاً لبعض آلهته باسمه  
الحيواني وهو « با » ولكن بأحد اسمين ربّانيين هما  
« خنوم » و « أمون » . . .

ولم تكن مثل هذه الأسماء مجرد أسماء مستغلقة  
دائماً ، ولمّا كان منها ما يعنى نوعاً وصفات : فاسم  
« حور » فيما أسلفنا كان يعنى العالى أو البعيد ، واسم  
أمون كان يعنى الخلق أو الحفيظ ، واسم « سيخمت »  
كان يعنى القادرة أو المقتدرة ، وهلم جرا .

وترتب على وضوح التفرقة بين الحيوان وبين إلهه ،  
لدى أهل مصر القديمة ، أن اختلف تقديسهم للحيوان  
عن سواهم من أم أخرى قلّمست الحيوان ولا تزال ، فلم  
يكن توسم القداسة لدى المصريين في فرد من الحيوان

يؤدى إلى تقديس أفراد نوعه جميعاً ، ولم يكن من  
بأس إطلاقاً على قرية تقديس البقرة أن تستخدم الأبقار  
في الحقل والنقل والذبح أيضاً ! ولما هو مجرد حيوان  
واحد كان الأقدمون يتخبرونه إذا ما توافرت فيه علامات  
يعندها الدين وتوأميسه ، وربما زادوا قابتقوا أن تنزل  
على هذا الحيوان المختار بركات من الإله ورضوان ،  
أو أن تنزل عليهم عن طريقه بركات من الإله  
ورضوان ، وأن يظل في مزاره آية مشهودة للناس .

غير أنه منذ بداية الدولة القديمة حتى أواخر الدولة  
الحديثة على أقل تقدير ، لم يعد مزار الحيوان المقدس مقراً  
للعادة الفعلية على الإطلاق ، ولمّا غدا منفصلاً عن  
أماكن العبادة ، إن شاء المتعبّذ زاره ، وإن شاء تجاوزه ،  
ولمّا شاء تملّ لرجوده الأسباب ، وذلك على نحو ما شاء  
بعض المتأولين من أواخر الدولة الحديثة أن يعتبر العجلين  
« آميس » و « منيس » رسولين لربى منف وهليوبوليس  
وشاحدين لها على أمور الناس !

• • •

تعلم المصريون في الوصل بين الأرباب والحيوان بما  
عنّ لهم من علل وأسباب ، وقد كان من هذه العلل  
والأسباب ، فيما رأينا ، ما يؤيده المنطق حيناً ، ومنها  
ما يخافه المنطق حيناً آخر . غير أنه من البدهى أن  
المنطق لم يكن يعنى غير فئة المتفقهين ، كما أن التعليل  
أو التبرير لم يكن يعنى غير سواد الكهان وطوائف  
المتكلمين ، أما سواد الناس فأغلب الظن أنه كان لهم  
من تجاربهم الفردية المحدودة ، ومن حكم العادة وحكم  
التقليد ، والشغف بالأساطير المروية والكرامات الماثورة ،  
ما يصرفهم عن طلب المنطق والجري وراء التبرير .  
وكثير من الأساطير المروية والكرامات الماثورة عفت  
عليه القرون وقلة التلويح ، كما عفت على ضروب المنطق  
والتبرير سواء بسواء ، لولا أن بقيت من الأساطير القديمة  
إثارات طفيفة ، راقّت لحماعات من صغار الكتاب



وليس من الحتم ، بطبيعة الحال ، أن تكون كرامات التماسح هذه من اختلاق أصحابه الأوائل بالذات ، ولكن ما من شك في أنه لم يكن يعوزهم أمثالها ، يتناقلونها فيها بينهم ، ويتقبلون بها اتجاه أهل التقى منهم إلى تعبد قوة إلهية مهمة. تسمت باسم « سوبك » واستطاعت أن تتحكم في التماسيح ، وهي أخطر كائنات الماء في دنياهم . وتناقل الرواة فيها تناقلوا عن مجامع الأرياب ، أن ربا للقطنة والحكمة يدعى « سيا » قد لقب الإله الأكبر « رع » ذات مرة بالقط « ميو » لشدة فتكه بأعدائه في ليلة حالكة السواد ، وأن رع قد تعبد بدوره أن يتخفى في هيئة القط ذات مرة ، واستطاع بذلك أن يتغلب على حصم له شديد عنيد اتخذ هيئة الثعبان ! ثم لم يكن ذلك شأن رع وحده . وإنما كان شأن ابنة له أيضاً ، أبقّت عن طاعته ذات مرة ، فالتحذت لنفسها هيئة القطعة الثرية لتدود الخلائق عن سبيلها ، وتصرفهم عن محاولة إرجاعها إلى حظيرة أبيها !

ويبدو أن هذه النوادر ، أو الأسرار كما كان يتخيلها رواةها ، لم تكن بعيدة تماماً عن جماعة من المصريين سكنوا بلدة « باست » في شرق الدلتا ، وهي تل بسطة الحالية ، وتشيعوا في عقائدهم هيئة القطعة من بعد أن تخيلوا في نوعها صلة قريبة بمعبودة لهم خفية نسبوا إلى بلدتهم ودعوها « باستت » أو الباستية . وأخذ الباستيون يربطون بين ربهم هذه ورع إله الشمس بعدد من الأوصار والأسباب ، وكانت حجة المتأولين منهم ، في العصور المتأخرة على أقل تقدير ، أن إنسان عين القط غالباً ما يرى في تغير منتظم فيما بين النهار والليل ، أو بمعنى آخر فيما بين شروق الشمس وغروبها ، وتبعاً لذلك فما من بأس في الاعتقاد بأن « باستت » هي التي زودت فصائل اللقط بهذه الخاصية عن قصد كي تعبد بها ربها ، رب الشمس ، وتسبحه ! لم يكن فيما حوّه الباستيون ما يشير إلى تبرير

والخدين في عصور متأخرة متتالية ، فدعونا بعضاً منها وتناقلوه كما هو ، وذيلوا ببعضها الآخر أساطير أخرى كبيرة تناولت أرياباً كباراً من أشباه أوزير و حور ورع ومن سواهم .

وقد كان من ذلك على سبيل المثال أن تخلفت قصص الآلهة ست وأوزير و حور في عصورها المتأخرة ، بضع كرامات مأثورة للإله « سوبك » قام بها وهو على هيئة التماسح . وكان سوبك وتمساحه يقدمان بالفعل طوال عشرات من القرون في نواح من النجوم وقتنا وصا الحجر وقرى أخرى كثيرة لا تزال تعرف باسم سوبك الأحد وسوبك الثلاث وما سواها ، فظهر من أفاصيص الرواة ما يذكر أن الإله ست قد غدر بأخيه أوزير وألقى به في المم ، فتلقفه تمساح وحمله فوق ظهره حتى بلغ به مكاناً آمناً ، وبعد حين أعيدت على أوزير الكرة وقطعت أوصاله وألقى بها الواحدة بعد الأخرى في خضم الماء ، فتشكل ولده حور على هيئة التماسح ، واستطاع أن ينتشل ساقاً لأبيه وأن يحملها على ظهره حتى انتهى بها إلى الشاطئ ووراها بالتراب .

وتجدد النزاع بين حور وست انتقاماً لأبيه ، ومن جرائه قطعت يدا حور في حادثة بعينها ، وألقى بهما في الماء ، فسارع « سوبك » على هيئة التماسح واستنقذهما لحليفه حور .

وزاد الرواة ، فرووا في عصورهم المتأخرة ، وفيما نقله عنهم ديودور الصقلي ، أن الفرعون مني أول ملوك الأسرات غدرت به كلابه ذات مرة وطارده أمامها حتى بلغ بحيرة الفيوم ، وألقى بنفسه فيها ، فتلقفه فيها تمساح واحتمله على ظهره حتى بلغ به الشاطئ الآخر ، فلما نجا الفرعون بنفسه ابغى أن يعرف يجميل التماسح . فشيد له مدينة على الشاطئ نفسه وأطلق عليها اسم « مدينة التماسح » وطلب إلى الأهاليين تقدّيس هيئة التماسح فيها !

شعبياً استحبه الناس وتناقلوه ، أو اعتبره بقية من أسطورة قديمة شاعت بين العوام وتناقلوها !

• • •

وادخر المصريون جانباً من الوفاء لطائفة من أنواع الشجر ، وهو وفاء أخذت به طوائف من العوام ومن الخواص على سواء ، لولا أنه كان لدى العوام أرسخ وأمتع ، ولا تزال رواسيه باقية بين أخلافهم المعاصرين . وكانت عوامل وفاء المصريين للشجر غير محدودة ، فقد تأخذ به قرية تبعاً لقيام مزارها الديني أو معبدها الصغير في ظل شجرة أو شجيرات ، فتبدأ لذلك تفي لمعبدها وشجيرات على سواء ، وإذا جددت المعبد أبقت على شجيرات القداى وتخصصتها باسمه وزعمه . وقد يكون لإله قرية أخرى تمثال صغير تظله شجرة وارقة في رحاب معبده ، فيأخذ الناس لذلك يخلعون القداسة على التمثال ويقتنون البركات من الشجرة !

ولم تخل الأقدم المثلث الدينية المكتوبة ، وهي متون الأهرام ، من الربط على هذا المنوال بين بعض الأرباب والشجر ، فذكرت على سبيل المثال قيام تمثال أو مزار للإله « سهد » في ظل شجرات من « الكسب » ( وهو نوع غير معروف ) ، وذكرت تخصيص شجرات أخرى من الكسب أيضاً للإله « سوبك » بمرق خلاها ويتجول بينها .

ولا أن روج أتباع الإله أوزير لقصة أصبح أكثر من سواء من الأرباب صلات بالشجر ، فقص الرواة الأحاديث الطوال عن شجرة مباركة احتضنت صنوعاً كان يحوى جسده ، وشجرة سواها كانت تظل ضريحه وتردد عليها روحه على هيئة الطائر فتحط عليها من حين لآخر .

على أنه كان يتأتى أحياناً أن ترتب قداسة شجرة بعينها على حلوث كرامة قديمة أو حدث شهير بجوارها ، وأشهر الشجرات من هذا القبيل ، شجرة إيونو ( في عين

ما عقده من صلات بين ربهم باستت وحيث القطعة ، وإن كان يغلب على الظن فيما ترى ، أن إقامتهم على مقربة من الصحراء الشرقية قد جعلهم عرضة لعواصفها الرملية ، وأنهم قد تخيلوا في عصورهم الأولى ، ربة خفية تثير هذه العواصف وتلجج بها ، فلم يترددوا في تقديسها على الرغم من خفتها ، ثم نسبوها إلى بلدتهم ، غير أن هذه النسبة وإن أغنتهم عن تسميتها باسم معين ، لم تصرفهم عن محاولة تكييف هيئتها أو الاعتداء إلى رمز معين يرمزون به إليها ، وذلك حتى حدث عن مصادقة أن وفدت عليهم من المشارف الشرقية وافدة من قطط برية لم يكونوا قد عهدوا أمثالها ، فاعتبروها آية وارتضوها رمزاً يناسب ربهم . وقد عرفت باستت في أوائل عهدنا بأنها من ربات الأعاصير والعواصف بالفعل ، غير أن أصحابها قد حاولوا من بعد ذلك أن يغدعوا أنفسهم عن شرها ، فأشادوا بعبادتها للحيات ، وحمدوا لما أن تعهدت فصائل القطط وسلطانها على ما كانت تحمله لإليم زواجع الرمال من هذه الحيات !

وسلكت أخيلة العوام مسلكاً آخر في تصوير العلاقات بين الأرباب وصنوف الحيوان ، وهو تصوير لم يكن له شأن برمز أو تقريب ، وإنما قام على مظنة الحب ومظنة التذليل بين الرب وحيوانات بعينها . وكان من ذلك أن شاع بين أتباع الإله آمون في طيبة شغف آمون بالأوز ، وتحدثت أساطير الدين عن أوزة له رائحة مدللة ، ولم يؤد ذلك بطبيعة الحال إلى تقديس الأوز بينهم ، وإنما أدى إلى المبالغة منهم فيها كانوا يقدمونه من أنواع الأوز في نفور رب « طيبة » وقرايته .

ولأمر ما شاع بين أهل طيبة كذلك شغف الربة « موت » زوجة آمون بنوع من القطط ، وقيل إنه كانت لها قطة مدللة ، غير أن ذلك لم ينته بدوره إلى حصانة القطط في طيبة ، ولم يزد فيها يرجح عن اعتباره خيالاً

العجز وقلة الحول . وكانت ممن ترجى عونهن في ذلك  
حتحور ربة الغرب ، وإيزيس أم حور ونوت ربة السماء  
القديمة . وعندما ابتغى خيال الناس لهذه الريات مقراً  
في ديار الموتى يستقبلن عنده كل قادم جديد ، هدهم  
الخيال إلى أشجار الجميز ، لأنها أصلح الأشجار للنمو  
لدى حواف الصحراء ومناطق القبور ، ولا سيما إذا ما  
جرى من تحنها نبع ماء أو وجدت بئر أو أقيم لدى ساقها  
ما يشبه الزير الكبير . ومن وراء هذه الأشجيلة والأمانى  
وأمثالها جرى المصريون على تلقيب حتحور أحياناً « بربة  
الجميزة » وجرؤا على تصويرها تطل من أشجار الجميز  
لتسقى الموتى من رحيقها وتطعمهم من ثمارها ، ولو أن  
ذلك لم يستتبعه تقدس لازم لشجرة الجميز في ذاتها ،  
ولأنما هو الخيال الواسع ، فها يبدو ، كان المصريون  
يتشققونه ، ويجرون معه إلى منتهاء ما دام ذلك خير  
للموتى وخير للآخرة !

...

نشأت عقائد فجر التاريخ المصرية في بداية أمرها  
نشأت محلية متفرقة تبعاً لتفرق أهلها في جماعات وقرى  
صغيرة ، تتجه كل قرية منها إلى خصائص موطنها  
الصغير فتتفعل بها ومن أجلها ، وتتبع كل منها  
بعبودها الذي ارتضته وترد إليه كل أمرها . واستمرت  
قرى الزراع المصريين على التفرق أجيالاً طويلة ، وذلك  
حتى دعتنا سنن الحياة ونوازع الاستقرار إلى التماس  
أسباب التقارب والتضام ، فأخذ بعضها يأتلف هو  
وبعضها الآخر بدافع المصالح المشتركة تارة ، كما  
أخذ بعضها ينطوي في تبعية بعضها الآخر عن عجز  
وسلم تارة أخرى . وترتب على انضمام بعض القرى  
إلى بعضها الآخر أن نشأ عدد كبير من الأقاليم المتسعة  
ذات الحدود الاعتبارية والحدود الطبيعية ، وأن تهيأ  
للقريق الأقوى في كل إقليم أن يسود كلا من حاكمه  
ومعبوده على بقية الجماعات المشتركة معه في نطاق

شمس أو المطرية الحالية ) ، وكان قد تواتر عن أهل  
الأساطير ، أن إله الشمس رع قد فتك بالعتاة من  
أعدائه بجوارها ، وكانت له معهم الليلة المظلمة التي  
تنكر لهم فيها على هيئة القط النافر ، على نحو ما  
أسلفنا . ويبدو أن ذلك لم يكن وليد الخرافة برُمته ،  
ولأنما يحتمل ، إذا استبعدنا خرافة القط ، أن أتباع الإله  
رع الأقدمين كانت لهم موقعة فاصلة مع أعدائهم عن  
قرب من هذه الشجرة بالفعل ، ولما أن كسب لهم النصر  
ردوا ذلك إلى تأييد ربهم واشترآكه معهم على صورة خفية  
لا تمت إلى صور البشر في قليل أو كثير .

وشجرة أخرى ( ؟ ) مباركة في إيوونو ، قد تكون هي  
الشجرة السابقة أو سواها ، كانت أقرب لدى أصحابها  
إلى شجرة الخلد ، وذلك من بعد أن تواتر لديهم أن  
إله الشمس القديم « أتوم » قد تولى تسجيل ألقاب  
وعوام أبنائه الحكام الأوائل المظلمين على أوراقه بإصبعه ،  
فأخذ القراعين من بعد ذلك يسمون لو تجد عليهم  
« أتوم » بالكرمة نفسها ، فسجل لهم أعوامهم وألقابهم  
عليها ، حتى أن يقدر لهم بذلك أن يصيبوا من دوام  
الحكم وعزة الجاه وطول العمر ما قدر من قبل لأسلافهم  
المؤلفين الأوائل !

وأضاف أهل العصور المتأخرة كرامة أخرى إلى  
شجرة إيوونو ، فاعتبروها المهد القديم لطائر أثير مقدس  
عرف باسم « بنو » كان أصحاب الشمس قد ربطوا بيته  
وبين ربهم بعض العلائق والأسباب .

وتوهم المصريون في بعض الشجر سمات أخرى ،  
ومن بعض هذه شجر الجميز ، وكان ولا يزال يزور  
أكثر ما يزور على حواف الأرض الزراعية وحواف  
الصحراء . ولدى هذه الحواف حضرت مقابر المصريين  
في أغلب الأحيان ، وتنفى أصحابها لو تعهدت موتاهم  
فيها ربات كرام أو بمعنى أصح أمهات كرام ، على  
نحو ما تتعهد الأمهات أولادهن ويفتيهن عما هم فيه من

ذلك هو مجمل الخطوات التاريخية التي دفعت بفكرة المعبود الرسمي للدولة أو المعبود الأكبر للدولة إلى حيز الوجود في ديانة المصريين ، غير أنه للغريب أن نشأة هذا المعبود الأكبر لم تقص على معبودات الممالك القديمة أو الأقاليم القديمة ، كما أن هذه بدورها لم تجب معبودات القرى القديمة التي سادتها ، وإنما استمرت جميعها جنباً إلى جنب ، فلم يكن أتباع الإله الأكبر يابون أن يتركوا أصحاب المعبودات الصغرى وشأنهم ، ولم يكن أصحاب المعبودات الصغرى يابون أن يشاركوا في تمجيد الإله الأكبر وإدخاره للجليل من شأنهم .

وكان من وراء هذا الوضع أو هذا الخلط أكثر من سبب ، فكان من ورائه حرص "طبيعي" من طوائف العامة على ألا تتخلل عما أليقت وتوارثت من عبادة ومعتقد ، وكان من ورائه روح من حب الاحتفاظ بالتقديم أحد بها المصرى في أغلب شئونه ، وكان من ورائه روح من التسامح غلبت على كثير من تصرفات المصريين بحيث لم يؤثر عنهم مظهر من مظاهر الاضطهاد الدينى في عصر من عصورهم ، في غير القليل النادر ، وكان من ورائه أخيراً حرص شكل من القراعين على توليف القلوب من حولهم عن طريق الدين ، ثم توكيد بنوتهم وأخوتهم لجميع النوحات الإلهية التي تخيلها رعاياهم جميعاً ، وكفالة الرعاية من أكبر عدد ممكن من الأرباب لمصيرهم في الدنيا والآخرة . وقد أدى هذا الحرص منهم إلى تكلفتهم برعاية معابد الأرباب جميعاً والإشراف عليها جميعاً ، كما أدى إلى استمرارها والإبقاء عليها طوال العصور القديمة .

تجمعت العوامل السابقة جميعاً فأبقت على المعبودات وكثرتها . غير أنها اعتمدت في جل "أمرها على مبررات عاطفية أكثر منها منطقية ، فاعتمدت على روح المحافظة وروح التسامح وحرص الملوك على تأييد سلطانهم في الدنيا والآخرة . وبقيت مبررات المنطق ، وهذه

إقليمه . واستمرت مكانة المعبودات من بعد ذلك تتأثر بأحداث السياسة ومكانة أقوامها إلى حد كبير ، فحدث في عهود أخرى متتالية أن اتجهت الأقاليم المصرية إلى تضام بعضها إلى بعض ، يأخذ الدافعين السابقين : دافع المصالح المشتركة ، ودافع القوة وبسط النفوذ ، فترتب على ذلك أن نشأ في مصر عدد من مجموعات الأقاليم والممالك الصغيرة . وكان من البلهى أن يتكرر في كل مملكة ما حدث من قبل في كل إقليم ، بمعنى أن يكفل الفريق الحاكم فيها نوعاً من الهيمنة لمعبوده على من سواه من معبودات بقية الأقاليم .

ومرت هذه الممالك الصغيرة في أدوار شتى ، واتحدت مرة أو مرتين خلال العهود الأخيرة من فجر التاريخ القديم ، وحاول المتسيطرون على الاتحاد في كل مرة أن يقرضوا سلطان معبودهم على من خضع لهم من أقوام ومعبودات : فحاولوا أتباع أوزير رب الفيضان وانخصب مرة ، وحاولوا أتباع رع إله الشمس مرة أخرى . غير أن الاتحاد في كل مرة لم يطل ، وإنما تفرقت البلاد بعدما إلى مملكتين كبيرتين ، إحداهما في الوجه القبلي والأخرى في الوجه البحرى . وتصادف حين ذاك أن كانت عبادة الرب حور المرموز إليه بالصقر قد فضجت ، وأخذ بها أهل الحكم في كل من المملكتين على سواء ، وإن تكن كل منهما ، فيما يحتمل ، قد تحيزت لمعبودها ، فنسبت إليه من الصفات ما يفرق بعض الشيء عما نسبته الأخرى إليه . ثم حدث من بعد ذلك أن اتجه حكام الوجه القبلى في أواخر الألف الرابع قبل الميلاد إلى توحيد البلاد باسمهم ، فتجسوا هذه المرة نجاحاً كاملاً ، وبدأت بنجاحهم العصور التاريخية ، وبدأت معها سيادة واسعة لمعبودهم «حور» الذى آثروه ، وذلك بحيث أصبح هذا المعبود أقرب إلى أن يطلق عليه اسم المعبود الرسمي للدولة .

بطريقة ما ، وذلك على الرغم من اشتراك الجميع في طبيعة ربانية واحدة .

وقد لجأ أصحاب الدين في ذلك إلى واحدة من اثنتين : إما تمثيل المعبود على هيئة بشرية كاملة وتمييزه بشارات ورموز تدل على أصله القديم وتفرقه بينويين من عداه من الأرباب ، وإما تمثله بجسم إنسان ورأس الحيوان أو الطائر القديم الذي ارتبط به من قبل عن سبب أو أكثر . وقد تولى أهل الفن تنفيذ ما شاءه الكهان ، فأخرجوا من صور الأرباب وتمثيلهم ما يجمع بين الهيئة البشرية والهيئة الحيوانية في توفيق عجيب يكاد رائيه ينخدع عما فيه من افتعال ، بل يكاد يلتبس لأصحابه الأعداء فيما كانوا ينساقون وراءه من رمز وتقريب وضلال ( شكل ٨ ) .

ونشط أهل الفكر والتأويل لتبرير عبادة الأرباب من أمام الأحجار والأصنام ، واتجه تأويلهم وجهتين : وجهة تولد أصحاب الإله الأكبر ، وابتغوا أن يؤكدوا للناس فيها أن يد الإله الأكبر كانت من وراء كل ما يشهده من تقارب أو يشبهه من تمايز بين أصنام الأرباب ، وكان من هؤلاء دعاة من أهل منف في بواكير عصور الأسرات ، فكان من قول قائلهم وهو يصور العلاقة بين ربه الأكبر « بتاح » وبقية الأرباب :

« وعلق الإله ( الأكبر ) الأرباب ، ... وأقامهم حل مقدساتهم ، وقدر لهم مقدراتهم ، وحيد لهم المزارات ، وشكل لهم أيدئاً كنيا تقرر قلوبهم بها ، فبدأ الأرباب بتورم يتسلسل أبدانهم التي قدراها لهم ، من كل نوع من الخشب ، ومن كل حجر كريم ، ومن الطمي ، ومن كل ما ينمو على سطح الأرض ، ويستقرون فيه . ويتبعاً لذلك غلباً ينبغي أن يحسب حل الإله ( الأكبر رسده ) بقية الأرباب وأرواحهم على سواء ! »

وجهة ثانية آمن بها الكثرة من أهل الفكر والمنطق السليم ، من دعاة الإله الأكبر ومن عداهم ، وقد ارتأوا فيها أن الصنم شيء والرب المعبود شيء آخر ، وأن

كانت أقرب إلى أن يتولاها أهل الرأي والفكر أكثر مما يتولاها سواهم . وقد بدعوا بها منذ ما قبل العصور التاريخية بقليل ثم استمروا عليها عهداً طويلاً : فبدعوا منها بنوع من الإيماء أو التبشير دعوا فيه إلى تخيل الهيئات المعبودة للأرباب على هيئة البشر ، وتشكيل تماثيلهم تبعاً على هيئة البشر ، وأيدهم فيما أوجوا به ودعوا إليه ما سبقهم إليه الحكايات والأساطير من قبل من تشبيه أعمال الأرباب بأعمال الإنسان : فيها الحب والكراهة ، والرحمة والعنف ، وتبادل الأحاديث والأخذ والرد . وتقبلت العقول هذه الدعوة بعد فترات طالت أو قصرت ، وظهرت معها التماثيل لأغلب الأرباب في هيئات بشرية واضحة ، وغدا من المقبول التقريب بين معبود قرية وأخرى ، ومعبود مدينة وأخرى ، ومعبودات الشعب كله ومعبود الدولة الأكبر ، لا على أساس التقريب بين هيئة القساح وهيئة الأسد ، ولكن على أساس التقريب بين هيئة بشرية ربانية متسامة وأخرى على مثالها .

ومع توالي العهود غدا في الإمكان أن ينادى بتزاوج الأرباب والرباب ، فظهرت الأسرات الإلهية الثلاثية من أب وأم وولد ، وزوج وزوجتين ، بل ظهرت كذلك مجموعات أسرية تساعية كبيرة ، فيها الجلد وحده الجلد وفيها الحفيد . ولم يعد الإله الأكبر للدولة رئيساً لأمة متنافرين ، وإنما غدا رئيساً لأمة وأرباب متقاربين ، لكل منهم بمن سواه صلة ، ولكل منهم من صفات غيره نصيب ، ولكل منهم بمعبود الدولة الأكبر علاقة وسبب .

على أنه كان لا بد مرة أخرى من أن يقدر للعواطف المحلية وروح المحافظة وروح الوفاء القديمة قدرها ، إذ كان من شأنها جميعاً أن توحى بضرورة الإبقاء على ما يميز كل معبود محلي عن سواه من بقية المعبودات

« (واذكر أن) الإله قد أخفى ذاته بذاته ، وأنه يعلم بفصل البشر ، ويعلم أن ذا الأيدى أركى ألا يقاوم إذا كان محسوساً فيما يراه البصر ، فاعبد الرب إذن على سبيله التى ارتضاها ، سواء صنعت من حجر أو شكلت من معدن . (واذكر أنه) إن كان الجدول الصغير قد يطمسه الطغي ، فأنتهز الكبير يأتى أن يحده حد ، وبما كان ذلك ليتأتى (بطبيعة الحال) وهو القادر على أن يتحمل مما يستره ويحتويه !

روح الإله لا يمكن أن تظل حبيسة فى صنمه أو أن تعبد بحد ، وأنه أياً ما اختلفت الأصنام فالرب واحد . وكان من هؤلاء دعاة عاشوا فى أعقاب الدولة القديمة ، فكان من قول قائلهم وهو يعظ ولده ويبصره بحكمة الإله فيما يتخذ من أصنام وهيئات :



# التاريخ والمجتمع والفرد

يقام المركز لبحث عبد الرحاب يحيى

استبدادى ودعموه بنظرية التفويض أو الحق الإلهى من جانب ، وسلسلة من الحركات الثورية التى بدأت تظهر بين طبقة أو أكثر من الطبقات المحكومة فى صور متباينة وعلى مستويات متفاوتة من العنف ، ولكنها تشترك جميعاً فى تدميرها من هذا النظام ، وتتخذ من تفويض أركانها هدفاً أساسياً تسعى إلى تحقيقه ، فقد كان من الطبيعى أن يقرن أصحاب الاتجاه الجديد كفاحهم السياسى بتقديم دعامة فكرية يركز عليها النظام الجديد ، ويصبح بموجبها مذهباً خليقاً بالمناصرة والاتباع .

وقد كان الجزء فى الواقع مهياً لظهور مثل هذه الدعامة الفكرية ؛ فلأساس الأول لنظام الحكم الفردى ، وهو نظرية التفويض الإلهى كان قد بدأ يتداعى تحت الضربات المتوالية التى سددتها إليه الفلاسفة الذين مهلوا للثورة الفرنسية عند ما بدعوا بمهاجمة رجال الكنيسة ، ثم أتبعوا ذلك الدعوة إلى الخروج على الكنيسة نفسها ، والناداة بدين « طبيعى » أو « إنسانى » فى دأب وإلحاح أصبح من الممكن معها لزعماء هذه الثورة أن ينكروا على رجال الدين سلطانهم الأبدى والاجتماعى ، بل أن يعلنوا إلغاء المسيحية وإقامة « العقل » على العرش الذى تبوأه الدين حتى تلك الآونة . هذا على حين كانت آثار الثورة الصناعية التى امتدت إلى أوروبا فى بطء ، قد بدأت تخلخل الأساس الثانى للنظام الفردى ، وهو الاقتصاد الإقطاعى ، وأخذت تغير من التكوين الطبقي للمجتمع القائم ، وتعدّه لتوجيه ذهن وفكرى من نوع جديد .

الخلاف حول المفهوم المثالى للتاريخ أمر ليس بالجديد على المهتمين بهذه الدراسة ؛ فقد بدأ منذ أخذ الاتجاه العلمى يغزو مجال الدراسات الإنسانية ، سواء كانت تاريخاً أو أدباً أو فلسفة أو غيرها ؛ ليخرج بها من دائرة الترف الفكرى والمتعة الذهنية المجرّدة التى ميزت عصر البحث ، إلى حيث تأخذ مكانها بين الكائنات الاجتماعية المبحرّة النابضة التى تؤثر فىنا ، وتتأثر بنا وتتجاوب هى والظروف التى تصطرع حولنا . وتشكل جانباً أساسياً من حياتنا .

وكان من نتائج هذا الاتجاه أن أخذ عدد من المفكرين يحاولون تقنين التاريخ على أساس علمى يهدف إلى إرساء قواعد ثابتة تصبح معها الحوادث التاريخية مجرد تفاصيل أو تجارب ينظمها ما تضمه هذه القواعد من مقدمات ونتائج .

ومن بين المسائل التى تعرضت للدفع والجلب فى هذا المجال حتى وقت قريب مسألة المفهوم الذى يجب أن يفسر على ضوءه تطور الأحداث التاريخية ، وهل هو يدور حول الأشخاص اللذين برزوا على مسرح التاريخ فى دور ما ، ويرتبط بإرادتهم وتديروهم وترتيبهم ، أو هو نتاج لظروف جماعية مادية أو غيرها تحكم المجتمع بشكل عام ؟

وقد أثار الجدل حول هذه المشكلة بوجه خاص الصراع الرهيب الذى شهده أوروبا منذ فجر القرن الماضى والسنوات القليلة التى تقدمته ، بين الحكام التقليديين اللذين أقاموا سلطانهم على أساس فردى

الحصول على مراكز الرياسة أو الزعامة ، وتأييد حقهم في التقيص على زمام الأمور ، وهكذا يصبح تعصيد المبدأ أو النظام الذي يسرون عليه أمراً ضرورياً لهذه الطبقة أو الطبقات كما يصبح الإبقاء عليهم في مراكزهم هذه غاية تستحق أن يدافع عنها ويكافح في سبيلها .

وإذن فالأفراد الذين تتكون منهم الحكومات لا يمثلون مراكزهم هذه بصفة فردية أو بناء على تفويض من قوة إلمية أو غير إلمية خارجية عن المجتمع الذي هم فيه ، وإنما هم في حقيقة الأمر ممثلون لطبقات معينة وصلت بقدرتها في اللطاع عن حقوقها وبراعها في الانتفاع بالظروف المحيطة بها والفرص التي أمامها في سوق المساواة الاجتماعية مع الطبقات الأخرى ، إلى مركز الصدارة أو السيادة الذي يمكنها من السمر على مصالحها ورعايتها ودعمها . وهم حين يصدرون قوانينهم أو يقومون بأعمالهم الدائلية أو يمارسون سياستهم الخارجية في اتجاه ما إنما تكون تصرفاتهم مجرد تعبير خارجي عن احتكاك مصالحهم كطيفة بمصالح الطبقات الأخرى التي تكون الشق الآخر من المجتمع . ولشيء نفسه يقال عن الاتجاهات التي تتخذها تصرفات الطبقات المحكومة في شتى صور اتفاقها أو اختلافها مع حكوماتها .

وهكذا يصبح من العبث — في ضوء هذا التفسير — أن تقتصر على الترجمة للأفراد أو ذكر أعمالهم أو تصرفاتهم ، سواء أكانوا من صفوف الحكام أم المحكومين ، دون نظر في البواعث الطبقة التي أدت إليها ، إذ أن ذلك لن يعطينا سوى نتائج الاحتكاك أو الصراع الاجتماعي مجردة من مقلعها ، وهذه لن تزيد — في خير صورها — على مجموعة من الحوادث لا يربط بينها سوى التتابع الزمني ، وإنما لا يد لنا — لكي نفهم الحقائق التاريخية على وجه سليم — أن نردّها لأسبابها ، وأن نقصرها في ضوءها الطبيعي على أنها تصرفات تنتج عن مجتمع يتكون من طبقات معينة ، سواء كانت سائدة

وهكذا ظهر إلى جانب التفسير الفردي للتاريخ ، الذي يمجّد الأشخاص البارزين ويضخّم من دورهم ، عدد آخر من التفسيرات يجمعها طابع واحد هو أنها تنظر للتاريخ على أنه تطوّر للمجتمع قبل أن يكون سجلاً لأعمال الأفراد ، وإن اختلفت فيما بينها في تحديد الاتجاه الذي يسلكه هذا التطوّر والدافع الذي يكمن وراءه والنتيجة التي يهدف إليها ، فكانت هناك نظرية القانون الطبيعي التي يرى أتباعها في التطوّر الاجتماعي انكساراً لنظام عقلي أزل لا يقبل التغيير ، ونظرية علماء الاجتماع من أتباع دوركهيم ، التي يبدو التاريخ في ظلها تطوراً يسير بالمجتمع نحو تحقيق أمان أخلاقية معينة ، ونظرية پروتون التي يصبح معها تاريخ المجتمعات تجسماً وتطوراً لفكرة العدالة الكامنة في الوعي البشري منذ بدء الإنسانية ، كما ظهرت نظريات أخرى تقترب من هذه أو تبعد عنها بنسب متفاوتة ، ولكنها تدور في غالبها داخل نطاق هذا المفهوم الجديد للتاريخ .

• • •

على أن أوسع هذه النظريات انتشاراً وأكثرها تعرضاً للجدل واختلاف وجهات النظر ، هي تلك التي يربط أنصارها تفسيرهم للتاريخ بتطوّر الظروف المادية التي يمر بها المجتمع ممثلاً في شتى طبقاته سواء منها الحاكمة أو المحكومة .

ونقطة البدء في هذا التفسير هي أن فرداً واحداً ، أو حتى مجموعة من الأفراد ، لا يمكن أن يكون لديهم — كأشخاص لا يمثلون إلا أنفسهم — القوة المادية التي تمكنهم من السيطرة على مجريات الأمور في مجتمع بأكمله ، وإنما يصبح ذلك ممكناً إذا توافرت في هذا الفرد أو هؤلاء الأفراد صفات معينة تجعلهم يمثلون مصالح طبقة أو أكثر من طبقات المجتمع الذي يظهرون فيه ، بحيث تدعم هذه المصالح وتنمو بالاتفاق حولهم وتشجيعهم على



وطبيعى\* أن تختلف هذه العلاقات التى تؤثر فى قوى الإنتاج وتتأثر بها ، من مجتمع إلى مجتمع ، فهى قد تقوم على السيطرة التامة من جانب ، والخضوع التام من الجانب الآخر ، وقد تتم بنسب متفاوتة من الاتفاق أو التعاون ، والمصير الفاصل فى هذا هو مقدار السيطرة على قوى الإنتاج بأنواعها التى أسلفت الإشارة إليها .

وقد أثار هذا التفسير — كما ذكرت — قدراً كبيراً من الجدل ، بل لقد اختلف أنصاره أنفسهم فى مدى اعتناهم له ، ولكنه مع كل هذا ألقى — دون شك — ضوءاً جديداً على مراحل كثيرة من التطور التاريخى بعد أن ظلت حتى وقت قريب تفهم وتعالج من ناحية واحدة ، وهكذا بدأت تتضح أمامنا عناصر كانت خالية أو غامضة من قبل ، وكانت هذه العناصر بمثابة الأبعاد الجديدة التى أسهمت فى تجسيم مواقف تاريخية كثيرة كانت بنسبها التجسيم .

فالمقاومة التى لقيها أختائون من كهنة آمون ومن القائد حورعب الذى وقف فى صفهم لم تعد مجرد ثورة دينية على ملك أراد إحلال عبادة جديدة محل العبادات الوطنية التقليدية ، وإنما ظهر لها وجه آخر ، وهو الصراع بين طبقتين هما كهنة الدين القديم والدين الجديد بكل ما يمكن من نفوذ أدنى ومن أتباع ، حول مصالح وامتيازات مادية مباشرة قوامها ربع الأراضى الواسعة التى كانت توقف على معابد الإله الرسمى للدولة ، والرسم التى كانوا يفرضونها على التجار الذين يبيعون سلهم للذين يؤمنون هذه المعابد ، والمدايا والتلوز التى كانت تقدم للمعبود وإلى كانت تلعب فى النهاية إلى هؤلاء الكهنة ، وغير هذه من جوانب الكسب المادى وما يصحبه من تقوية لمركزهم الاجتماعى .

كذلك لم يعد انبيار الجمهورية الرومانية وقيام النظام الإمبراطورى تاريخاً للصراع الفردى الذى قام بين

أو مسودة ، حاكمة أو محكومة ، لها مصالح معينة تدافع عنها وتعمل على تنميتها ، وهذه الطبقات والمصالح يتفاعل بعضها بطريقة معينة ، فتنتج نظماً وحوادث معينة ، وبطريقة أخرى تنتج نظماً وحوادث تختلف عن الأولى ، وهكذا .

وإذن فقد أصبح فهم المصالح المادية للطبقات التى يتكون منها أى مجتمع أمراً لازماً لفهم تاريخه ، وأصبحت من ثم الدراسات الاقتصادية — عند أصحاب هذا التفسير — عنصراً أساسياً من عناصر الدراسة التاريخية .

على أن هذه الدراسات يجب ألا تقتصر ، فى نظرم ، على التحليل الجرد للإحصائيات والمنحنيات الاقتصادية التى تمثل نسب الإنتاج والتوزيع والاستهلاك فى الفترات التاريخية المختلفة ، وإنما لابد أن تشمل عاملاً جوهرياً لا يمكن تجاهله ، هو العنصر الإنسانى الذى يلعب دوره مؤثراً متاثراً ليحدد تجسج هذه الإحصائيات واتجاه هذه المنحنيات ، وهو ما يمكن أن نسميه بعلاقات الإنتاج .

فأفراد المجتمع فى صراعهم مع الطبيعة لإنتاج ما يحتاجون إليه فى حياتهم اليومية لا يكون كل اعتمادهم على قوى الإنتاج فحسب من أدوات ومواد وأشخاص وخبرة فى الإنتاج وتقاليده وعاتات فى العمل ، وإنما يقوم إنتاجهم كذلك على علاقاتهم فيما بينهم ، فالقرد فى إنتاجه لضرورياته لا يمكن أن يكون منعزلاً ، بل هو فى أشد المجتمعات بدائية لا بد أن يعمل كعضو فى جماعة ، ويظهر هذا بصورة أوضح كلما تقدمت هذه المجتمعات ، حيث نلاحظ أن أى عمل تقوم به مجموعة معينة من الأفراد يعتمد على عدة أعمال مختلفة يقوم به أفراد آخرون ، وحيث يصبح التساند الاجتماعى مبدأ أو قاعدة عامة لا يمكن القرد أن يتخلى عنها إذا أراد إنتاج ما يرغب فيه .

التي قامت بين ولايات الشمال ولايات الجنوب : فقد كانت هذه الحرب تفسر على أنها استجابة لصيحة إبراهيم لنكولن الذي هب ينادي بتحرير السود من العبودية التي فرضها عليهم ولايات الجنوب ، أما الآن فقد بدأنا نرى فيها عناصر وأبعاداً أخرى : من بينها الصراع بين طبقة المخترعين الصناعيين في الشمال وطبقة الإقطاعيين الزراعيين في الجنوب ، والصدام الذي كان لابد أن يقع بين مصالحهم المتشعبة ؛ ومنها وضع طبقة العبيد كخدمة للاقتصاد الإقطاعي ، ووضهم - بعد تحريرهم - كمصدر محتمل من مصادر الأيدي العاملة الرخيصة .

كذلك لم تعد الحرب العالمية الأولى مجرد نزاع محلي بين انفسا والصرب جرّ وراءه اشتباكاً بين حلفاء كل من الحائزين ، وإنما ظهرت فيه عدة عوامل طبقية أخرى لم يكن أقلها التنافس العنيف الذي نشب بين طبقة المخترعين الصناعيين في كل من إنجلترا وألمانيا قبل ذلك يجبر بأكمله بعد أن اتجهت ألمانيا بكامل قواها ، منذ عهد بيسارك ، نحو التصنيع ونحو الاستيلاء على مستعمرات في إفريقيا تحصل منها على المواد الخام اللازمة لصناعاتها ، وبعد أن بنت أسطولا كبيراً تخدم به هذه السياسة مهددة بذلك المجال الاحتكاري أمام أقطاب الصناعة الإنجليزية .

وما قيل عن هذه الأمثلة ينطبق دون شك على عشرات غيرها وإن اختلفت التفاصيل ، بل يكاد ينطبق على شتى مراحل التطور التاريخي ، وهي تشير في أغلب الأحوال إلى أن الظروف التي تمرّ بها المجتمعات ممثلة في طبقة أو أكثر من طبقاتها ، وما يقوم بين هذه الطبقات من تآلف وترباط أو صراع وتناظر ، هو المحرك الأول للتطور التاريخي ؛ وإلى أن التفسير الفردي للتاريخ كان في الواقع نظراً للأمور من جانب واحد وتجاهلاً لجوانب أخرى لا ينبغي تجاهلها .

قبصر ويومبي ، أو أكتافيان وأنطونينوس ، أو غيرهم حول السيطرة على زمام الأمور فحسب ، وإنما ظهرت إلى جانب ذلك عوامل جديدة : منها اختفاء الطبقة المتوسطة التي كانت دعامة الدستور الجمهوري ، بعد أن تحطم كيائها الاقتصادية أثناء الحروب المستمرة التي اشتركت فيها رومة ، ومنها قيام طبقة جديدة من المولدين الذين وحلوا في المستعمرات الرومانية مجالاً واسعاً لتشغيل أموالهم ، والذين كان يهمهم أن تستقر الأمور بشكل نهائي حتى يستطيعوا أن يبنوا مشروعاتهم على سياسة طويلة المدى ، ولم يكن هذا ممكناً في ظل الدستور الجمهوري الذي أفسح المجال أمام صراع الأحزاب ومناوراتها السياسية ، وإنما كان النظام الذي يحقق ماتشده هذه الطبقة من استقرار هو النظام الذي تركز فيه السلطة في يد شخص واحد يحكم رومة ويمتلكها على أساس من السلطة الفردية الواسعة الحدود .

أما الثورة الفرنسية ومقدماتها فلم تعد سجلاً لمواقف لويس السادس عشر بشخصيته الضعيفة وماري أنطوانيت بشخصيتها القوية الطموح ، أو لرجال القصر ونسائه ودسائسهم ، أو لزعماء الثورة من أمثال ميرابو ولافاييت ودانتون وروبسيير ، تصاحبه هنا وهناك كلمة عامة أو عبارة مقتضبة عن ظلم الطبقة الحاكمة أو عنف الطبقة الثائرة ؛ وإنما بدأنا نرى فيه تاريخاً لثورة اجتماعية حلت على إثرها طبقة جديدة يقوم كيائها المادي - بشكل مباشر أو غير مباشر - على أساس اقتصادي صناعي أو تجاري ، محلّ الطبقة القديمة التي كانت تستمد جذورها من الإقطاع الزراعي ؛ وهكذا بدأنا نفهم : لماذا رضى « الشعب » الفرنسي - بعد أن قضى على النظام القديم - بالحكم الاستبدادي ممثلاً في شخص نابليون بعد أن ثار عليه ممثلاً في شخص لويس السادس عشر قبل ذلك بعشرين ؟

والشيء نفسه يقال عن الحرب الأهلية الأمريكية

في مراكز السيطرة الاقتصادية ، وأبقوا على الوائين المدنية والجنائية التي كانت تعكس سيطرة هذه الطبقة في ظل النظام الإمبراطوري ، ولم يغيروا من موظفي العهد القديم إلا في أضيق الحدود ، وحتى حين دُبِرت بعض المؤامرات ضد حكومتهم كان موقفهم من مديريها غاية في اللين الذي يخرج من حدود الرحمة أو التآلف السياسي إلى نطاق التهاون وعدم الحكمة ، كما حدث مثلا في مؤامرة كاب أو في مؤامرة هتلر - لودندورف عام ١٩٢٣ ، وهكذا فقدت جمهورية فايمار دعائمها منذ اليوم الأول لقيامها ، ولم تكن حركة النازيين التي أطاحت بها في سنة ١٩٣٣ إلا الضربة الأخيرة التي قضت على شكل كان قد فقد موضوعه قبل ذلك بخمسة عشر عاماً .

ولست الموافق التي من هذا النوع هي كل ما لدينا من الأمثلة التي تدمر دور الفرد في التطور التاريخي ، فهناك - كما ذكرت - مواقف يكون فيها لشخصية الفرد الاعتبار الأول في التعجيل بهذا التطور : وأظهر مثالين لذلك في التاريخ المعاصر ما حدث في الثورة الصينية وفي الحركة الاستقلالية بالمند :

فقد كانت الصين نهياً ممزقاً بين مناطق النفوذ الأوروبي المتغلغل من جانب ، وبين كبار الإقطاعيين الزراعيين من جانب آخر ، على حين كانت تجارة الأفيون التي استشرت في البلاد منذ أن بعثت شركة الهند الشرقية بشحنها الأولى منه في سنة ١٧٨١ قد استنزفت القسط الأكبر من الدخل القومي الذي بدأ يتدفق خارج الصين ، كما استنزفت من الروح المعنوية للشعب الصيني قدراً لا يقل عن ذلك في أهميته ، وبتأثير هذه الظروف كانت أية حركة للتحرر مقضياً عليها سلفاً بالإخفاق ، لولا الدور الكبير الذي قام به صن يات صن ، فقد كان لما جبّل عليه من الصبر العجيب والدأب النادر والإيمان الذي لا يتزعزع بالنجاح أثر مباشر في التطور السياسي للصين في الفترة الأخيرة ،

عل أننا يجب ألا نبالغ في هذا التفسير ، أولاً نخرج من اعتبارنا نهائياً الدور الذي يقوم به الأفراد البارزون في توجيه هذا الصراع الطبقي الذي يقوم في المجتمع ، بل في التعجيل بتطور هذا الصراع أو إعطائه النغمة الأولى في بعض الأحيان . ومصادق ذلك أننا نجد في تاريخ المجتمعات مواقف كثيرة لا تؤدي فيها الظروف المتشابهة إلى نتائج متشابهة لسبب واحد ، هو أن الأفراد الذين وُجد في أيديهم زمام الأمور لم يحجوها هذه الظروف أو ينتفعوا بها بطريقة أو بدرجة واحدة :

وأقرب مثل لذلك هو ما حدث في روسيا في سنة ١٩١٧ ، وفي ألمانيا في سنتي ١٩١٨ ، ١٩١٩ ، فقد تعرض كل من البلدين لهزيمة حربية في الخارج ، ونشبت فيها ثورة على الوضع الطبقي القديم في الداخل ، ولكن مع ذلك نجحت الثورة في روسيا ، على حين فشلت في ألمانيا ، وكان أوضح أسباب ذلك هو الاختلاف بين الأفراد الذين وقع في يدهم قياد كل من الثورتين :

ففي حال الثورة الروسية كان أول عمل قام به البلشفيك بعد أن استولوا على الحكم هو تحطيم الأساس القانوني للنظام الذي أطاحوا به وإقامة تنظيم جديد يركز على مبادئهم ويخضع لتوجيههم ، وفي سبيل ذلك أبعده عن مراكز السلطة كل من لم يثقوا بهم ، وضربوا يدهم من حديد على كل الحركات المعادية للثورة .

أما في حال ألمانيا فقد كان الأمر على نقيض ذلك ؛ إذ بعد انهيار النظام الإمبراطوري عقب هزيمة سنة ١٩١٨ وقع زمام الأمور في يد الحزب الاشتراكي الديمقراطي ، ولكن إبيرت وأعوانه من زعماء هذا الحزب لم يكن لديهم من صفات القيادة ما يمكنهم من توجيه الثورة في طريق النجاح ، وهكذا وجئوا أنفسهم في حال ارتباك تدفعهم فيها الجماهير بدلا من أن يدفعوا هم الجماهير ، كما وجدوا أنفسهم يقيون على الأسس القانونية والدعائم الطبقيّة للنظام القديم ، فتركوا زعماء الاحتكار الصناعي

من السنين حركة الاستقلال التي كانت تهدف إلى التخلص من الاحتكار الأجنبي الذي ترعرع في ظل الاحتلال ، لولا القوة الروحية المخارقة التي خلق بها غاندي من فكرة المقاومة السلبية مبدأ إيجابيا ، إن لم يكن قد نفذ فعلا فقد أدّى دوره الرئيسي ، وهو جمع مئات الملايين من الهنود حول الفكرة الوطنية بشكل جعل خروج الإنجليز من الهند بعد الحرب العالمية الثانية أمراً لا محيد عنه .

إذ كان ثباته العجيب في وجه الإخفاق المتكرر الذي منيت به حركته هو عماده الأول في إشعال الثورة الصينية ودعمها .

أما في الهند فقد كانت الطائفية الدينية ونظام الطبقات الاجتماعية الذي يكاد يفصل بعض هذه الطبقات عن بعض فصلاً تاماً ، وعشرات اللغات واللهجات ، والتفتيت السياسي الذي أشاعه الإنجليز من جانب ، وحكام الولايات من الأمراء والمهراجات من جانب آخر — كل هذا كان كفيلاً بأن يعوق لعشرات



# المؤرخون السونيون في مصر

## في القرن التاسع عشر

بقلم الدكتور جمال السيد الشبال

الثورة العربية بنفسه ، وأرخ لها في كتابه الموسوعي الضخم « مصر للمصريين » الذي صدر في تسعة أجزاء . وقد قسم النقاش كتابه هذا ثلاثة أثلاث : الأجزاء الثلاثة الأولى أرخ فيها لأسرة محمد علي إلى أوائل عهد توفيق ، وثلاثة الأجزاء الثانية أرخ فيها لعهد توفيق ، وانتهى فيها بإخاد الثورة العربية واحتلال الإنجليز لمصر ، وخصص الأجزاء الثلاثة الأخيرة لهاكات العربيين .

وقد طبعت الأجزاء الستة الأخيرة من الرابع إلى التاسع في مطبعة حريصة المحروسة سنة ١٨٨٤ قبيل وفاته ، أما الأجزاء الثلاثة الأولى فقد أشار المؤلف إلى أنه سيبدأ طبعها بعد الانتهاء من طبع الأجزاء الستة الأخيرة ، ولكنها لم تطبع ، ويقال : لأنها طبعت ، وأهدمت بأمر الحكومة المصرية ؛ لأنه تحدث فيها عن محمد علي وإسماعيل بصراحة لم ترض عنها الحكومة .

والأجزاء التي طبعت سجل " هام " جداً لدعاة الثورة العربية . وخير ما يميز هذا الكتاب أنه ملئ بالوثائق الرسمية - المصرية والأوروبية - عن هذه الثورة ومقدماتها وأحداثها ورجالها ، وعن موقف الدول من مصر لإنسان هذه الثورة وقبلها وبعدها .

ويبدو أن النقاش كان حريصاً على جمع هذه الوثائق بأنواعها المختلفة ومن كل مكان : ففيه صور برقيات وقرارات ورسائل متبادلة بين قناصل الدول الأوروبية والحكومة المصرية ، وفيه صور للمراسم الصادرة بتولية الوزارات ، والمخطب وقصائد الشعر التي

هاجر إلى مصر في أوائل القرن التاسع عشر عدد من السورين ، وقد ألحق محمد علي بعضهم مترجمين في مدارس العليا الجديدة وفي إدارات حكومته ، فسأهوا في حركة الترجمة في ذلك العصر ، ونقلوا كثيراً من الكتب عن الفرنسية أو الإيطالية إلى اللغة العربية<sup>(١)</sup> .

وفي النصف الأخير من القرن التاسع عشر - وخاصة في عصر إسماعيل - هاجر إلى مصر فوج آخر من السوريين والبنانيين ، وقد شارك هذا الفوج في النهضة الثقافية بجميع ألوانها ، فاشتغلوا بالصحافة والتخيل والتأليف ، ونبع منهم عدد من أثف في التاريخ ، ولا نستطيع أن نتكلم عن التاريخ في مصر في القرن التاسع عشر دون أن نشير إلى طائفة منهم .

من هؤلاء المؤرخين سليم خليل النقاش<sup>(٢)</sup> المتوفي سنة ١٨٨٤ ، وبيت النقاش بيت مشهور في لبنان ، اشتغل كثيرون من أفرادها بالعلم والأدب والصحافة ، وكان سليم أديباً صافياً ، وقد رحل إلى الإسكندرية ، وتعاون هناك وصديقه أديب إسحاق على تحرير جرائده التي أنشأها في الإسكندرية والقاهرة ، مثل : العصر الجديد ، والمحروسة ، والتجارة ؛ وقد شاهد أحداث

(١) فصلنا الحديث عن جهود السوريين في هذه الحركة في كتابنا : تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي ، القاهرة سنة ١٩٥٢ .

(٢) ترجمته في : (جورجي زيدان) : تاريخ آداب اللغة العربية : ج ٤ ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ و (سركيس) : معجم المطبوعات العربية) .

كانت تلي لإثارة الحماس في نفوس المصريين ، وفيه سجل بأسماء الأماكن التي احترقت في الإسكندرية نتيجة لضرب الإنجليز لها بقنابلهم ، وفيه صور للمنشورات الموجهة إلى المصريين من عرابي أو من الخديو توفيق أو من السلطان ، وأهم ما فيه النص الحرفي الكامل لاستجاب المتهمين من ماء الثورة ورحالها ومحاكماتهم .

وقد رجع النفاش إلى السجلات المصرية ، كما رجع إلى مجموعات الوثائق الأجنبية . يقول في ج ٥ ، ص ٣٦ : « وقد رأينا في الكتاب الأزرق صورة رسالة برقية بعث بها الورد دوفرين سفير إنجلترا بالأستانة إلى الورد غرنفيل وزير خارجيتها ... إلخ .

• • •

ومن هؤلاء المؤرخين السوريين نعيم شقيب ، وقد تلى علومه الأول في الجامعة الأمريكية ببيروت ، ثم رحل إلى مصر ، والتحق بجمعة حكومية السودان ، وتوفي في القاهرة سنة ١٩٢٢ ، وقد أفاد شقيب كثيراً من إقامته الطويلة في السودان ، فألف كتاباً كبيراً في تاريخه سماه : « تاريخ السودان القديم والحديث وجغرافيته » ، وبيع في القاهرة سنة ١٩٠٣ ، ولعله أول كتاب تفصيلي يكتب في تاريخ السودان باللغة العربية .

ولنعوم شقيب كتابان آخريان : أحدهما في « تاريخ سيناء » وقد طبع في القاهرة سنة ١٩١٦ ، ولا يقل أهمية عن تاريخه للسودان ، والآخر قد يدخل في باب الأدب ، ف عنوانه « أمثال العوام في مصر والسودان والشام » - طبع في القاهرة سنة ١٩٠٣ ، ولكن المؤرخ يستطيع أن يفيد منه كثيراً عند دراسة المجتمع والحال الاجتماعية في هذه الأقطار الثلاثة .

• • •

وكبير المؤرخين السوريين في مصر في أواخر القرن

التاسع عشر هو جورجي زيدان<sup>(١)</sup> ، وقد ولد جورجي في بيروت سنة ١٨٦١ ، والتحق بالجامعة الأمريكية ليدرس الطب ، ولكنه لم يكمل دراسته ، ورحل إلى مصر لإتمام هذه الدراسة بمدرسة قصر العيني الطبية ، غير أنه لم يلبث أن تحول عن دراسة الطب ، واشتغل بالأدب والصحافة ، فأشرف على تحرير جريدة الزمان لمدة سنة ، ثم رافق الحملة النيلية إلى السودان في سنة ١٨٨٤ مترجماً بقلم غابراتها ، وعاد بعد ذلك إلى بيروت فدرس فيها اللغتين العبرية والسريانية ، ثم رحل إلى لندن ، وعاد منها إلى مصر ، واستقر بها إلى أن توفي .

وفي مصر أشرف أول الأمر على تحرير مجلة « المتعطف » ، ثم استقال وأنشأ لنفسه مجلة « الهلال » في أواخر سنة ١٨٩٢ ، وانقطع إلى التأليف التاريخي ، فأخرج عدداً كبيراً من المؤلفات التاريخية القيمة ، ومعظمها في تاريخ العرب والإسلام ، وفيها إلى أهم هذه المؤلفات :

- ١- آسباب العرب القدماء ، القاهرة ( بدون تاريخ ) .
- ٢- تاريخ إنجلترا ، القاهرة سنة ١٨٩٩ .
- ٣- التاريخ العام منذ الخليقة إلى الآن ، الجزء الأول ، بيروت سنة ١٨٩٠ .
- ٤- تاريخ المسوية العام ، القاهرة سنة ١٨٨٩ .
- ٥- العرب قبل الإسلام ، القاهرة سنة ١٩٠٨ .
- ٦- تاريخ المسلمين الإسلامي ، أجزاء ، القاهرة سنة ١٩٠٢-١٩٠٦ .
- ٧- تاريخ آداب اللغة العربية : ٤ أجزاء ، القاهرة سنة ١٩١١ .
- ٨- تاريخ مصر الحديث من الفتح الإسلامي إلى الآن ، جزآن ، القاهرة سنة ١٩١١ .
- ٩- تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر ، القاهرة سنة ١٩٠٧ .

وجورجي زيدان يعتبر الرائد الأول في كتابة القصة التاريخية ، فقد ألف ثماناً عشرة قصة طويلة في تاريخ

(١) انظر ترجمته في آخر الجزء الرابع من كتابه تاريخ آداب اللغة العربية ، و ( مركس : معجم المطبوعات العربية ) .

هذا الميدان كتاباه القيان : « أم القرى » ، و « طيان الاستبداد » .

• • •

• وأما رشيد رضا فقد تتلمذ على الشيخ محمد عبده ، واتجه إلى العناية بالدراسات الدينية ، وبلغته « المنار » دورهام في هذا الميدان داخل مصر وخارجها ، وقد خدم التاريخ خدمة جليلة بكتابه الضخم الذي وضعه للتأريخ لحياة الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده .

• • •

وأما رابعهم رفيق العظم فقد كان أكثرهم توفراً على دراسة التاريخ والكتابة فيه .

وينتمي رفيق إلى أسرة العظم الشهيرة في سورية ، ولد في دمشق سنة ١٢٨٢ هـ ( ١٨٦٥ م ) ، وأنشأ محبا للتاريخ والأدب ، وقد رحل إلى مصر حوالي سنة ١٣١٠ ، واتخذها له وطناً منذ ذلك التاريخ ، وقد كتب كثيراً من المقالات والأبحاث في صحفها ومجلاتها ، وألف في التاريخ كتباً كثيرة هذا بيانها :

- ١- أشهر مشاهير الإسلام : ٤ أجزاء ، القاهرة سنة ١٩٠٣ .
- ٢- البيان في القهدين وأسباب العيران ، القاهرة سنة ١٣٠٤ هـ ( ١٨٨٦ ) .
- ٣- تنبيه الأنعام إلى مطالب الحياة الاجتماعية في الإسلام ، القاهرة سنة ١٣١٨ هـ ( ١٩٠٠ ) .
- ٤- الجامعة الإسلامية وأوروبا ، القاهرة سنة ١٣٢٥ هـ ( ١٩٠٧ ) .
- ٥- رسالة في بيان كثيفة انتشار الأديان ، وأن الدين الإسلامي قام بالعدو لا بالسيف ، القاهرة ( بدون تاريخ ) .

الإسلام والعالم الإسلامي منذ عهد الرسول عليه السلام إلى عصر محمد علي .

• • •

وإلى جانب هذه الفئة من السوريين المسيحيين ظهرت فئة أخرى من السوريين المسلمين ، وقد اشتغلوا عند استقرارهم في مصر - كما اشتغل مواطنهم المسيحيون - بشئون الثقافة والصحافة والتأليف ، ولكنهم كانوا أكثر عناية بالثقافة الإسلامية وبالتاريخ الإسلامي ، وبدراسة العالم الإسلامي وأحواله الماضية ومستقبله بوجه عام : من هؤلاء محمد كرد علي وعبد الرحمن الكواكبي ، ومحمد رشيد رضا ، ورفيق العظم .

أما محمد كرد علي<sup>(١)</sup> فقد اشتغل في مصر بالصحافة وقتاً ما ، وأنشأ مجلة « المقتبس » ، ولكنه لم يلبث أن عاد إلى وطنه ، وكان له هناك في النصف الأول من القرن العشرين نشاط علمي ضخم ليس هنا مجال التحدث عنه ، فإن كرد علي يعتبر من رجال القرن العشرين .

• • •

وأما عبد الرحمن الكواكبي فقد كتب كثيراً من الفصول والمقالات في الصحف المصرية ، وزار كثيراً من أجزاء العالم الإسلامي ، ومال بكتابته إلى الفكر السياسي أكثر من ميله إلى التاريخ ، وغير إنتاجه في ( ١ ) انظر كتابه « المذكرات » في ٤ أجزاء ، فقه لغات كثيرة من سيرته ويهوده وأبحاثاته الفكرية .



# فن القصة عند (نوريه دى بلزاك)

بقلم الدكتور أنور لوقا

متصلة متسلسلة عجوبة . وهيات أن تصادف في الحياة مثل ما تجد في الروايات ؛ فالحياة لا تنسق الفصول ، ولا تحكم العقد ذلك الإحكام المتقن ، وإنما هي تقدم لنا خطأ متبورا أو خطوطا متفرقة لأساة من المآسى ، وعلى الكاتب أن يستعين بهذه الخطوط في رسم قصته ؛ وله مطلق الحرية في أن يكمل ناقصها ويقوم معوجها ، وأن يبت فيها المعنى الذى يريده . وقبلما يلقي الكاتب وجها لوجه بطل قصته أو بطلها ، وإنما هو يؤلف من ملامح أشخاص كثيرين صورة شخص واحد تسيطر عليه عاطفة بعينها ، وهكذا كان بلزاك يستعير من الحياة عناصر قصته ، فإذا هي تبدو حقيقية ، واقعية ، ملموسة الجزئيات .

وكان بلزاك يعتمد إلى التقديم بين يدي قصته بمقدمات طوال ، تصف البيئة والأشخاص والنفوس والجو ، وتعرف القارئ بالبطل وأصحابه ومذهبهم في الحياة ومكانهم من المجتمع ، حتى إذا قضى بينهم بعض الوقت وألف عيشهم لم تدعشه أفكارهم وحركاتهم وأعمالهم في سياق القصة . ولا وصف في مقدمات بلزاك غاية أخرى غير التمهيد ، هي الغاية التى يقصد إليها المؤرخ أو الباحث في علم الاجتماع من تسجيل ظواهر عصره وبواطنه وكتاتبه وثيقة خاصة عن طبقة من طبقات الناس .

ومن هنا تفيض الصفحات الأولى في قصص « الكوميديا البشرية » بكثير من التفاصيل التى يوردها الكاتب ، ويعلق عليها ويفلسفها ؛ مما قد تضيق معه أنفاس القارئ أحيانا .

وأينا كيف تعلم بلزاك فن « القصة »<sup>(١)</sup> ، وكيف تدرب على كتابتها بمحاكاة ما كان شائعا من ألوانها في أوائل القرن التاسع عشر ، أى القصة الغرامية ، والقصة المثيرة والقصة المرحية والقصة التاريخية ، حتى إذا برع قلمه خلال ذلك ونضجت قريحته ووجد نفسه قد أبدع عشرات من روائع القصص التى تحمل طابعه ، وتجلو عبقريته ، وتخلد اسمه ، صنفها تحت هذا العنوان الجامع « الكوميديا البشرية » . وصبنا هنا أن ننظر في « الكوميديا البشرية » من ناحية ، وفي أحدث البحوث التى تناولت فن « هذا الأديب الفحل من ناحية أخرى ؛ لكنى نلم بمخصائص القصة البلاغية .

لقد كان بلزاك يحرص في إنشاء قصته على ثلاثة أشياء : أن يتقبلها القارئ تقبلا الحقيقة ، لا على أنها حكاية خيالية ، وأن يتبعها القارئ بشوق وشغف فلا يملها ولا ينصرف عنها حتى يبلغ آخرها ، وأن يعجب القارئ في جميع مراحلها بجمال البيان الخليلي بالعمل الفني ، أي أنه كان يشد التصديق والتشويق والترويق ..

فالقصة أولا ، مهما اعتمدت على الواقع ، لا بد أن تختلف عن الواقع ، ولا كذلك التاريخ : فالمؤرخ يلاحظ الحقائق ويسجلها كما حدثت ، مضطربة مختلطة مهوشة ، على حين يتصرف القصاص في تلك الحقائق بالخداف والإضافة ، ويقتبس منها مادة رواية

(١) راجع مقال « بلزاك يتعلم فن القصة » بالمدد الثاني والمدرين من « المجلة » - أكتوبر سنة ١٩٥٨ .



الاضطراب والانهيار . وهذا ما أصاب «أوجوستين جيوم» ، تلك التي نشأت في دكان أبيها العتيق المتواضع ، حيث الجد والأمانة والكسب القليل والادخار الكثير ، تلك التي شبت في المتجر الساكن القائم «وتفتحت كزهرة البنفسج في أعماق غابة» ، بعيداً عن حواصف العاطفة ، ثم أعجب بمجالها في رسام عريق النسب يدعى «تيودور دي سوميرفيو» فتزوجته بالرغم من نصيح والديها المحافظين على التقاليد ، وسرعان ما استحكم سوء التفاهم بينها وبين زوجها ، فقد كانت تنكر عيش الفنانين وتزقهم وجنونهم ، لأنها لم تعرف بين جدران الدكان العتيق وفي ظل أسرته المتواضعة سوى الأثاء والعيش الرتيب وتنويع الأرقام في المغائر . . .

إن الأشياء الخارجية والظواهر المادية قيمة رمزية كبيرة في أدب بلزاك ، فهي تؤثر على الخلائق ، وتحدث الأحداث . وتستمتع المآسى ، كأنها كائنات حية مفكرة نشيطة . وفي رسم صور أبطاله ، يحمل بلزاك ملامح الوجه ، وحركات البدن ، وخصائص الزنى ونوع الزينة ، ولون البشرة أو شكل الشعر ، تلك القيمة الرمزية الغزيرة الإيحاء ، فإن كل صغيرة من هذه الأشياء وثيقة خطيرة تحدد ذكاء المرء ودرجة ذكائه وطبقته الاجتماعية . . . ويستطيع الذين قرعوا إحدى قصص «الكوميديا البشرية» أن يفهموا ماذا يعنى بلزاك بالتفاصيل التي يحددها في أية قصة جديدة عليهم ، ويستطيعون أن يستنبطوا ما يربط الأشخاص والبيئة من وشائج ، ويستطيعون أن يؤوّلوا كل شيء كما يؤوّل الكاتب ، ويتوقعوا أن تجري القصة على النحو الذي تجري عليه أمامهم في آخر الأمر .

ولكى يصبّ بلزاك الحقيقة صبا في قصته التي استعار عناصرها من الواقع ومهد لها بمقدمة قوية ، كان ينطلق في دنياه فيقنص نفوس أبطاله ، ويفكر بعقولهم ، وينطق بالسنتهم . وقد لاحظنا كيف تدرّب على صياغة

لم يكن بلزاك إذن يقنع بتصوير الطبيعة في لوحته ، بل كان يلدّ له أن يبين عليها ، وأن يتخذ منها مثلة في مسرحه ، وأن يستند إليها دوراً هاماً في القصة التي يرويها ، فكل بيئة في رأى بلزاك صورة لأهلها ، وما الحى والشارع والبيت إلا الإطار المنطقي للون معين من ألوان العيش ، فإنك تستطيع أن تعرف شخصية الرجل من نظرتك إلى مسكنه ، كما تستطيع أن تستدلّ على نوع الحيوان من نظرتك إلى مجرّحه . وبلزاك متأثر في ذلك بعالم من علماء التاريخ الطبيعي هو «كوفييه» (Cuvier) ، وبأستاذ من أساتذة الفلسفة هو «فيكتور كوزان» (Victor Cousin) كان يقول في السوربون ، وكان بلزاك يسمع له في شغف :

«أعطني الصورة الجغرافية لبلد ما ، صف لي مياهه ورياحه وتضاريسه ، وأذكر لي حاصلاته الطبيعية ، نباته وحيوانه ، وأنا زيم بأن أصف لك سعة أهل هذا البلد .

ولعل في هذا الموجز لفاتحة «أوجيني جراندتي» (Eugénie Grandet) ما يغني عن ضرب أمثلة كثيرة لا يتسع لها المقام :

«في بعض المدن يبيت من الطراز العتيق توشى إليك هذا الشعور بالوحشة الذي يخالج المرء حين يقف في الكهوف المظلمة ، والقفار الجرد ، والأطلال الخاشعة ، فلعلها قد جمعت صمت الكهوف ويجذب القفار وبيل الأطلال . ولشدّة هدوء الحركة والحياة في تلك البيوت يظن الطائر على المدينة أنها بيوت مهجورة ، ما لم تقاها نظرة باردة يرسلها إليه من وراء النافذة رجل جامد يستطلع أسر هذه الغلى الثرية التي دقت سمعه . . في مدينة «سومور» بيت من تلك البيوت ، على جانب طريق نظيف جاف ، قليل المارة ، كثير الانواء ، ضيق ، مظلم في بعض مواضعه ، شديد الحر في الصيف ، قارس البرد في الشتاء . . . صاحب هذا البيت هو السيد جراندتي . . .

ويلى ذلك وصف للسيد جراندتي ، بطل البخل في «الكوميديا البشرية» .

• • •

ويرى بلزاك أن الدور تشكل النصوص ، فإذا استبدل امرؤ بمزمل منزلاً أخطأ الاستقرار في الحياة ، ودبّ إليه

الحوار ، وكيف تطوّر فنّ الحوار في عاالاته الأولى :  
 فنى « وارتة براج » يتبادل الأشخاص كلاماً كالهماء  
 أجوف المعاني لا يدل على شيء ، ولكنهم في « أرجو »  
 و « فان كلور » يعبرون في أحاديثهم عن حواشهم  
 ومشاعرهم تعبيراً يفيد سياق القصة ، ثم تكتمل روعة  
 الحوار في الروايات التالية حيث تلقى الكلمات نوراً  
 ساطعاً على نفوس المتحدثين ، وحلّ المواقف والأزمات ،  
 وتعرض الأحداث ، وتعرض المثلثين في لباقة ورشاقة  
 ويسر . لقد انتهى بلزك إلى إتقان صناعة الحوار كما  
 يتقنها الكاتب المسرحي : أولاً « تذكّرنا ألفاظ السيد  
 «جراذيه» بالآفاظ « البخيل » في مسرحية مولير الشهيرة ؟  
 إنه يجلس إلى المائدة ذات يوم فيرى زوجته متعبة ،  
 شاحبة الوجه ، فيقول لها :

— كُتبي ... إنك مصفرة الوجه بعض الشيء ،  
 ولكني أحب الأصفر ...

وفي رواية «طبيب الريف» Le Medecin de campagne  
 ينفرد فصلاً بأكمله لقصة معركة من معارك نابليون يرويها  
 جندي عجوز لجماعة من الفلاحين يسلمون في الليل ،  
 ولن تستطيع أن تشك وأنت تقرأ تلك اللغة الشعبية في  
 أنك تصغى لحديث رجل ساذج طبيب من عامة الشعب ،  
 لقد برع بلزك في اختيار الألفاظ الأصلية الصادقة ،  
 وحقق تلقينها لمثلث رواياته : فعلى شففى كل منهم  
 عبارات تمّ عن مهنته وخلقه وثقافته وبيئته ، وما صفحات  
 الحوار في « الكوميديا البشرية » إلا صورة صوتية بليغة  
 للمجتمع الفرنسي في ذلك العصر ، كذلك الصور  
 الاجتماعية التمثيلية التي ينقلها لنا المذيع اليوم .

• • •

وكان بلزك — قبل قارئه — يمين بحقيقة القصة  
 التي يرويها ، ويجيا مع أبطالها حياة أعين من حياته مع  
 الناس ، كان يخلق أبطاله ، ويريههم كما يرى الولد  
 أبناؤه ، ويهم بهم ، ويتبع مصيرهم ، ويشاطرهم

معادتهم وشقايمهم ، ولا يفارقهم قط . ويتناقل مؤرخو  
 بلزك هذه النادرة : زعموا أنه لقي أديباً من الأديباء  
 المعروفين بعد وفاة قريب لبلزك عزيز عليه ، فواساه  
 الأديب بكلمة عزاء مبتذلة ، ثم قال له :

— والآن دعنا من هذا ، ولتدخل إلى جد الأمور : من الذي  
 سيتزوج أوبيني جرانديه ؟ ...

وكيف يخطر للقارئ بعد هذا كله أنه يقرأ أدباً  
 خيالياً ؟ إن قصة بلزك بين يديه قطعة من صميم الحياة  
 والواقع ، إلا أن هذا الكاتب الذي يتدخل في كل  
 شيء ، ويفرض تعليقه وفلسفته علينا فرضاً ، كثيراً  
 ما يتقل علينا ويرهقنا ويثير فينا الضنجر . وأكبر الظن  
 أن بلزك كان يدرك رذيلته تلك ، فحاول أن يستأثر  
 برضا القارئ وشغفه طوال القصة ، واحتال على ذلك  
 بمختلف وسائل التشويق .

وأول وسائل التشويق اختيار الموضوع ، وبلزك  
 حبير بالموضوعات المثيرة الجذابة التي تأسرب الجمهور ،  
 طالما حاكى القصص المثيرة والروايات البوليسية في  
 شبابه ! ولئن خُصّلت « الكوميديا البشرية » من السرايب  
 الخفية ، والغرف المظلمة ، والأبواب السرية التي تعمر بها  
 روايات المغامرات الشعبية ، لقد احتفظ بلزك في أروع  
 قصصه بالمواقف القديمة المألوفة ، مع تغيير في الدرجة  
 لا في الطبيعة : هنا ، بدلا من جنائيات القتل والاغتصاب  
 والاختطاف على قارعة الطريق أو وراء الأدغال ، يروي  
 القصص بجرائم القتل والاغتصاب والاختلاس التي  
 سردها الأب «موندشير» من فوق منبره ، هذه الجرائم  
 المشروعة ، التي تروح ضحيتها كل يوم نفوس بشرية  
 بريئة ، ولا يشهر فيها السفاحون الخناجر ولا يدس فيها  
 الخونة السم ، فلا يريقوا الدماء ولا يزهقوا الأرواح  
 عنوة ، وإنما هم يستخدمون العواطف والأحقاد والأطماع  
 ونصوص القانون ، ويظنون كراماً في عرف المجتمع .  
 هنا ، وفاة غير طبيعية ، فضيحة مجهولة ، سعادة

انتقلت إليه أملاك الكنيسة عقب الثورة الفرنسية ،  
وعالج بعض مشكلات الأخلاق : مشكلة الزوجة  
المسكينة التي يستعبد زوجها في الطبقة الاجتماعية  
الوسطى ، ومشكلة تربية البنت ، ومشكلة الشباب الذين  
يواجهون الحياة فتجرفهم الأطماع إلى حيث تغلظ  
قلوبهم وينكرون جهود الحب ، ومشكلة المال والدور  
الرهيب الذي يؤديه في الحضارة الحديثة ، وعالج فوق هذا  
كله مسائل نفسانية : فحلل عاطفة الأبوة وعاطفة  
البخل ، وحلل عاطفة الحب في نفس علماء حبيبة تقيّة  
تعيش بعيداً عن العاصمة ولا تعرف غير المثل العليا ،  
وبذلك أصبحت القصة اليسيرة الساخنة قصة « جميلة  
فاتنة من أبداع كتب الأدب الإنساني .

ولم يكن بلزاك يهمل الأحداث ، فالأحداث هي  
أول ما يبحث عنه قارئ القصة ، وقارئ القصة يقبل  
عليها إشباعاً لغزيرة الاستطلاع قبل كل شيء .  
وكان بلزاك يجيد تقديم الأحداث لقارّته بالقدر الذي  
يشير تشوقه وطمته دائماً ، يلقي إليه من المعلومات بما يكفي  
لتفهم سير الأمور ، ويدخر المفاجآت للوقت المناسب .  
ويظل القارئ شديد التطلع إلى الصفحة التالية من  
الكتاب ، شديد الرغبة في الوقوف على تطور الأزمة ،  
حتى تنتهي القصة ، وتنطوي صفحاتها جميعاً بين يديه .

وغير مثل تشويق القارئ بأسلوب تقديم الأحداث  
قصة « الأب جوريو » (Le Père Goriot) ، التي صارت  
سنة ١٨٣٤ ، وبلغ فيها بلزاك — كما يرى الأستاذان  
جويون (B. Guyon) وبارديش (M. Bardèche) — ذروفتها .

و « الأب جوريو » هي قصة الحب الأبوي الذي  
يصل إلى حد الجنون ، وقصة تطور نفس طيبة من الخير  
إلى الشر تحت ضغط الطماع التي تعتمل فيها والمظالم  
التي تحوطها . وفي هذه القصة ثلاثة أبطال يميزهم بين  
نزلاء « بنسبون » حقير :

طالب جامعي فقير طموح يدعى « أوجين دى

مريوة ، وثروة كدسها الكسب الحرام ، وظلم لا ترفعه  
شرايع الناس . إنها « مشاهد من الحياة الخاصة » : مأس  
مسترة ، تكتمها العائلة ، ولا يتحدث امرؤ عنها ،  
ولكن الراوى يفتن إليها بعينه الثاقبة ، وبصيرته الواعية ،  
ويكشف عنها لنا في فصول قصصه . لقد استحال  
القرصان أرجو<sup>(١)</sup> في القصص المثيرة إلى « قوتران » في  
الكوميديا البشرية ، هذا الجبار العنيد الخارج على  
القانون ، الذي يعيش متكرراً في باريس ، ويتأصب  
المجتمع العداء ، ويصول ويجول دون أن تهتدى إليه  
الشرطة ، واستحال من ناحية أخرى إلى أمثال  
« دى تيبه » أولئك الذين لا يخضعون للقانون ، ومع ذلك  
لا تتعقبهم العدالة ، لأنهم يزورون في الخفاء ، ويتصيدون  
الفريسة الضعيفة ، ويظهرون بمظاهر الشرف ، ويعرفون  
كيف يضبطون أعصابهم دائماً . وهل أشد من هذه  
الموضوعات إغراء للقارئ بالتطلع ؟

على أن بلزاك كان يحذر عيوب القصص المثيرة  
ويحرص على تجنبها ، فليست القصة الشائعة هي القصة  
المعقدة ، إن للبساطة سحراً عقيقاً يروق النفوس ويستوى  
الأفئدة ، وبالبساطة كان بلزاك يجتذب قراءه في أغلب  
الأحيان . من تكون أوجين جرانديه ؟ إنها فتاة  
حاملة في قرار بلدة صغيرة تهم بآبن عمها الذي لا يلبث  
حتى يهجروها وينأى عنها . تلك هي القصة ، ولكن  
بلزاك استطاع أن يجعل منها أثراً فنياً خصباً غزيراً ، فقد  
عالج فيها مسائل كثيرة : عالج التاريخ والنظام الاجتماعي ،  
إذ اتخذ من السيد جرانديه — حين اشترى في أول أمره  
أراضى الكروم بمدينة سومور — مثلاً للشعب الذي

(١) « أرجو » زعيم عصاية من القراصنة ، ثار على المجتمع  
الفساد ، كان من أبطال إحدى قصص بلزاك الأولى « قيس الأردن »  
وقد استمد بلزاك هذه الشخصية من الشاعر الإنجليزي « بارون » .  
وقد هاد أقرصان « أرجو » إلى الظهور في قصة تالبا عنوانها « آيت  
والهجر » . وهو الصورة الأولى لشخصية « قوتران » .

راجع مقال « بلزاك يتلم من القصة »

وهي قصة بوليسية ممتازة ؛ فإن بلزاك يخفى هنا شخصية فوتران ، ويركتنا مع نزلاء « البيسون » الذين يتجسس بعضهم على بعض ، ويكتم كل منهم ماخبيـه وحاضره عن الآخرين . أو ليست هذه الرواية مجموعة من الألفاظ يلد القارئ أن يحلها ؟

• • •

وقد رأينا كيف اعتاد أدبيتنا رصد المقدمات الطوال يمهـد بها قصصه ، بالرغم عما لهذه المقدمات من وظيفة هامة في التصوير والتأريخ والدراسة الاجتماعية ؛ فإنها خطأ فني في صياغة القصة إذا تجاوزت حداً معلوماً . وقد أحس بلزاك ما في تلك الصفحات الثقيلة البطيئة من خطر ، فوفر العناء على قارئه في كثير من قصصه ، ووفق إلى ابتكار افتتاحيات بارعة رشيقة جذابة . ولعل ألفت هذه الافتتاحيات ذلك المشهد الفكاهي الذي قبله به رواية « ميزار بيرونو » (César Birotteau) : فنحن في مخدع الزوجين وقد انتصف الليل ، تستيقظ « مدام بيرونو » ، وتتفقد زوجها فلا تجده في مكانه من الفراش ، وتدير بينها وبين نفسها حديثاً ؟ تعرف من خلاله شخصية الزوج ، ثم يؤزها القلق فتنهض ، وتجد الرجل في ثياب الليل يذرع الدار ويقبس أبعاد الغرف ويقدر مساحة البيت ؛ لأنه أزعج أن يوسع مسكنه ودكانه وتجارته ، فقد اهتدى إلى مشروعات الإلزام وخلبت زينة الحياة الدنيا . والقارئ إذ ينتعج حوار الزوجين الطريف يعلم ما لم يكن يعلم من أخلاقهما وأفكارهما وحالهما ومستقبلهما ، دون مشقة ودون جهد .

• • •

والحق أن عناصر التمهيد البلاغي ثلاثة : الوصف ، والحوار ، والعودة بالقارئ إلى الواء . وقد استعرضنا أمثلة للوصف والحوار ، وبقي أن نلم بـفن بلزاك في استعادة ماضي أبطاله ... هذه قصة « أسرة

راستيناك » ، ورجل يناهز الأربعين من عمره قوي البدن ، غامض الشخصية ، يدعى « فوتران » ، وشيخ بالـس يسخر منه الجميع ، ولكنه لا يفكر إلا في ابنتيه وهو الأب « جورويو » . ويلقى « راستيناك » في منتديات الطبقة الراقية ابنتي « جورويو » ، الكونتيسة « أنثا ستازي دي رستو » والبارونة « دلفين دي نوسنجن » ، ويغبرهما ، فإذا هما تجسسان أمامه الغرور والأثرة ، هذين الحافزين اللذين يدفعان المجتمع بأسره نحو المتعة وجب الظهور . ويغازل « دلفين » لأنها أن تمهد له الطريق إلى المجد ، ولكن « فوتران » يشير عليه باتباع الطريق الأقصر ، طريق الجريئة لا طريق الأمانة ، قائلاً له : « ينبغي أن تلوث يديك لكي تشبع : تلك هي أخلاق عصرنا » . بيد أن الشرطة تلتقي القبض على « فوتران » ، فليس هذا الرجل المتفكر سوى المجرم الذائع الصيت « حاك كولان » زعيم أرباب السوابق ؛ وهكذا يخلص « راستيناك » من تأثيره المنكر . وفي الوقت نفسه ، يبذل الأب « جورويو » آخر أمواله لإسعاد ابنتيه اللتين لا تمسكان عن اللهو والتبذير ، حتى إذا مات « ضحك الفقر لم تحضر هذه ولا تلك لشهود لحظات احتضاره التي بات طولها يتأديهما ويغاطبهما ويناجيهما ويباركهما ! ويشتري له « راستيناك » الكفن ، ويدفنه في مقابر « بيرلا شيز » . إذ ذاك يوقن القتي أن الأسرة عش « وغين ، وأن الثورة بأسلوب « فوتران » أمر محال ، فيختار الكفاح ، وهو شريعة المجتمع ، وينظر إلى باريس من أعلى الزبوة ويتحداها ، ثم يهبط إليها . إنها إذن ثلاث قصص لا قصة واحدة :

أولاً : قصة الأب « جورويو » وابنتيه ، وهي من « مشاهد الحياة الخاصة » .

وثانياً : قصة « راستيناك » وعلاقته بدلفين ، وما دلفين إلا إحدى صور « المرأة المهجورة » في أدب بلزاك . وثالثاً : قصة فوتران ومطاردة الشرطة له وإلقاء القبض عليه .

أو يأتي بحركة من حركاته المألوفة ، حتى يتضاعف شغفنا بما يجري ، إذ أننا نشترك في تمثيل القصة من تلقاء أنفسنا بقدر ما نعرف من مواقف صاحبنا وأغراضه وسلوكه مع الناس ، وهكذا يصبح الأبطال ملكاً لنا وملكاً للكاتب معاً ، وتصبح حياتهم الخيالية حياة حقيقية تمتد إلى أبعد من صفحات رواية واحدة . لقد فطن بلزاك إلى القيمة الفنية والقيمة النفسية لهذه البدعة التي خلق بها رابطة شائعة بين أجزاء « الكوميديا البشرية » ، وكان يعي مبلغ خصيصها منذ محاولاته القصصية الأولى التي استعرضناها في مقالنا السابق بالعدد (٢٢) من المجلة .

على أن تشويق القارئ أو تسليمته لم تكن هم بلزاك الأكبر ، لقد كان غنائاً يشهد الجمال في صياغة قصصه فوق هذا كله ، ولذلك كان يرقى بها تارة إلى آفاق الشعر العالية ، ويثقل فيها تارة حماسة الملحمة البليغة ، ويبحث فيها تارة حياة للألسنة المسرحية المؤثرة .

وما كان الجمهور في الربع الثاني من القرن التاسع عشر يطلب من القصص أفكاراً جديدة ولا أسلوباً جميلاً ، وإنما كان يطلب روايات حافلة بالمغامرات الممتعة ليس غير . كانت القصة لوناً من ألوان الأدب الرخيص ، لا يطعم قارئها ولا كاتبها إلى مثل الفن الرفيع ، ولكن بلزاك انتشلها من هذا الخسيف ، وخلع عليها حلل البيان ساذجة أنيقة بديعة الوشئ . وكما كان يبذل من جهد في تجويد العبارة وانتقاء اللفظ ! إن مخطوطاته المحفوظة في « مجموعة لوفنجول » (Lovenjoul) تشهد بدأه على تنقيح أسلوبه في كل لحظة ، فإنه يستبدل بكلمة كلمة وبجملة جملة وبفقرة فقرة ، حتى بعد إرسال نصوصه إلى المطبعة . وقيل إنه كان مضطراً إلى هذا التصحيح المتلاحق لأنه كان سريع الإنتاج يستعجله دائنوه ، وسرعة الإنتاج تقتضي الإهمال وقلة الإتيان .

مزدوجة (Une double Famille) في شارع هادي صامت من شوارع باريس ، تطل من شرفة منزل قائم الجدران فتاة قد اتخذت من التطريز وسيلة لكسب عيشها ، وتلاحظ كل يوم بين السابلة رجلاً غامضاً يمر في مواعيد ثابتة ، وسرعان ما تنشأ بينهما علاقة ، ويولد لهما أبناء ، وتضطرب الحياة من حولهما . وهنا ، بعد هذا التشويق المتصل ، يأذن بلزاك لقارئه بالتفوذ إلى سر الرجل من وراء ستار الغموض الذي أسدله عليه خلال الصفحات الأولى . وفي عبارة واحدة ، يرجع بالقارئ اثنتي عشرة سنة إلى الوراء قائلا : « ولتفهّم ما تنطوي عليه مقدمة هذا المشهد من عبرة ، ينبغي أن ننسى لحظة هؤلاء الأشخاص ، ونصرف إلى سرد الأحداث السابقة . . . في أواخر سنة ١٨٠٦ ، كان أحد المحامين الشبان . . . »

وبروي لنا نشأة الأستاذ « جرانفيل » المحامي بقصة شقائه بزواج امرأة تفتية مسرفة في التفتي ننحرف بها شدة الورع عن روح الدين ، مما دعاه إلى البحث عن السعادة العائلية مع امرأة أخرى هي « كارولين كروشار » التي كانت تطل عليه من نافذة البيت القائم الجدران في ذلك الشارع الهادي الصامت .

• • •

وإلى جانب تشويق القارئ بالموضوع المثير الجذاب ، والموضوع الإنساني البسيط ، وطريقة عرض الأحداث ، وطرافة الصفحات الأولى من القصة ، أبدع بلزاك وسيلة ناجحة يضمن بها إقبال الجمهور على رواياته ، ألا وهي إظهار الأبطال القدامى — أولئك الذين عرفهم الجمهور من قبل — في القصص الجديدة ، مستغلاً بذلك ذكريات القارئ ، وذكريات المرء عزيزة عليه ، يطيب له أن يسترجعها ما وجد إلى استرجاعها سبيلاً . إن البطل العائد لغنى باسمه ، غنى بشخصيته ، غنى بماضيه ، يضيف إلى حوادث الرواية ومعانيها ثروة تليدة . ما يكاد يبدو ، ويلقى كلمة من كلماته الماثورة ،

الوصف وتقديم أشخاص الرواية ، فهو يقسمهم في أغلب الأحيان جزأين ، كأمرتي «جراسان» و «كروشو» اللتين تتناقضان في قصة «أوجيني جيرانديه» على يد الوارثة أوجيني ، أو كطائفتي الصحفيين اللتين يتردد لوسيان بطل «الأوهام الضائعة» (Illusions perdues) في الانضمام إلى واحدة منهما : «فهناك عصابة المرتزقة اللذين يتتدلون فهم ويبيعون ضيائهم ، وهناك جماعة الأدباء الشرفاء الذين يؤمنون بالقيم العليا ويدافعون عنها وعلى رأسهم دارتيز .

إن البيئات والحالات والمواقف تتعارض دائماً في كل كتاب من كتب «الكوميديا البشرية» ، تربطها جميعاً وجوه شبه وجوه اختلاف عامة وخاصة ، وتشحنها في كل حين قوى هائلة من التجاذب والتنافر كأنها الأقطاب المغناطيسية . وينتمى هذا الاندواج في وحدة فنية رصينة ، كذلك التي نجدها واضحة ناصعة في «قصة مجد وانحطاط سيزار بيروتو» ، وهي قصة زائرة بتباين الأشخاص والأجواء ، ولكن التعارض لا يهزك بالتأثر مثل ما يهزك في الصفحات الأخيرة حين يظهر تاجر الروائح العطرية «هذا البطل من أبطال الأمانة في التجارة» ، وقد استرد شرفه بعد إغلامه ، فيعود إلى داره الأولى ، ويدخل قاعة الاستقبال التي طرد منها طرد المهوان قبل بضع سنين ، ويرى الجدران وعليها الطلاء نفسه ، ويلقى وجهاً لوجه النساء نفسهن وكبار المدعوين إلى حفلة الراقصة ، تقسمهم ، ويسمع الألحان الموسيقية نفسها ، فتسرى في أعماقه دهشة رهبة ، ويأخذ طرب عظيم ويموت من فرط السعادة ، إن لرجع الصدى وقعاً ساحراً في ختام القصة ، وما أروع هذا التعارض الذي يرفع من كل ناحية وفي كل اتجاه حجاب الخضم البشري السحيق الأغوار ! ولم يكن بلزاك رساماً ممتازاً في توزيع الأضواء والظلال على صقال لوحاته الخالدة ؟

هو القصص الذي يجمع صديق الحقيقة وسحر

والحق أن تلك شائعة سطحية علفت بصيت بلزاك ، لا تعتمد على أساس وطيء من التحليل الأدبي ، وقد نفاهها أخيراً بعض النقاد المحدثين المستنيرين ، ومن بينهم الأستاذ «جويون» الذي يؤكد أن صاحب «الكوميديا البشرية» لم يكن طبع القلم سلس التعبير ، بل كان بطبيعته يعانى كثيراً من الصعوبة والمشقة في الكتابة .

ومهما يكن من أمر تلك الخصومة ، فالثابت أن بلزاك كان شديد الحرص على جمال أسلوبه ، دائم العناية بصقل قوالبه الفنية .

وكان فناناً في إخراج قصصه ، يعرف كيف ينسق عناصرها وأجزائها المختلفة بحيث تتقابل وتتوازن وتتجاوب وترتك في نفس القارئ أروع أثر ، كان يصمم رواياته تصميم مهندس باارع .

ونستطيع أن نستقرئ منه هذا في «المشاهد من الحياة الخاصة» (Scènes de la Vie Privée) وهي مجموعة من ست قصص تشرها في مجلدين سنة ١٨٣٠ ، عندما حلق صناعته ، واتخذ مذهبه الشخصي في تخطيط القصة . إنه يشيدها بطريقة التعارض ، يقول في قصة «عائلة مزدوجة» : «وإذ ذاك يؤلف هذان الجزءان حكاية واحدة قد نتجت قصتين متميزتين» : فنحن نرى صورتين لشخص واحد ، لوحيتين متقابلتين لحياته ، حياته في بيته الشرعي وحياته في بيت المظرة «كارولين كروشار» . وكذلك في رواية «عمل الخردوات» (La Maison du Chat-qui-pelote) نرى صورتين متضادتين لحياة «أوجوستين جيوم» : حياتها البديعة المأدبة أول الأمر في دكان أبيها المتواضع ، ثم حياتها المريعة المضطربة بعد زواجها الرسام تيودور دي سوميرفرو .

• • •

ولا يبدو كلف بلزاك بالتعارض في رسمه الخطوط الرئيسة لبناء القصة فحسب ، بل يمتد إلى صفحات

ولو صدقت تلك الرواية المؤثرة فإنها الدليل الرائع على الوحدة بين أدب بلزاك وحياته .

### المراجع :

Ethel Preston : Recherches sur la technique de Balzac (Paris, 1926).'

A.G. Canfield : "Les personnages reparaisants dans la Comédie Humaine", in Revue d'Histoire littéraire (Paris, 1934).

Marcel Bouteron : Préface à l'édition de la Pléiade" de la Comédie Humaine (Paris, 1945)

H.U. Forest : L'esthétique du roman balzacien (Paris, 1950).

Bernard Guyon : La création littéraire chez Balzac (Paris, 1951).

ورسالة Maurice Bardèche المذكورة بين مرجع مقالنا السابق في العدد (٢٢) من المجلة .

التشويق وجمال الفن في القصة ، فخلقها خلقاً جديداً ، وجعل منها لوناً أدبياً شريف المنزل جليل القدر: فقبل بلزاك كان الأدباء ينظرون إلى القصص نظرة ازدراء ، ولم يبلغ أمثال « شاتوبريان » مكانتهم الرفيعة في فرنسا بفضل ما نشروا من روايات ، بل بفضل مصنفاتهم الجامعة أو دواوين شعرهم ، أو اشتراكهم في الحياة السياسية . أما بلزاك فقد سما بالقصة ، إذ اتخذ مادتها من التاريخ والاجتماع والفلسفة ، وعالجها بأسلوب القصيدة والملحمة والمسرحية ، ونثر فيها ألوان الرسام وأنغام الموسيقى ، وأنفق حياته بين أبطالها يخلقهم ويحركهم ويخاطبهم خطاب الخي للأحياء . ويزعم بعض الرواة أنه كان يهذي في سكرات الموت ، حين أعيت حيلته نطس الأطباء ، قائلاً لمن كانوا حول فراشه :

— استمدعوا لي « بيبانشون » !

وبيبانشون هذا طبيب من أبطال « الكوميديا البشرية »



# الآثار الإسلامية بالعراق

بقلم الأستاذ محمد عبد الوهاب

## المدائن

تناولت في مقال سابق في العدد العشرين من « المجلة » بغداد وآثارها الإسلامية ، وأعود فأتناول هنا الكلام على بقايا الآثار القديمة في سامراء والموصل وكر بلاه وتنجف فقد احتوت على طوائف معمارية تفردت بها العراق وبلدانها ، وتعتبر دعامة من دعائم العمارة الإسلامية .

ولنبداً بالمدائن « لكسيڤون Ctesiphon » حيث قبر الصحابي المعروف سلمان الفارسي حاكم المدائن بعد الفتح الإسلامي . والمأثور عنه في الحديث الشريف « سلمان ميثاً أهل البيت » وقد توفى إلى رحمة الله سنة ٣٧ هـ ( ٦٥٧ م ) ، وعلى مقربة منه قبر الصحابي حذيفة بن اليمان رضي الله عنه . وكان قبره على شاطئ دجلة فنقل إلى هناك .

وهذا المزار كان من الرُّبُط المشهورة ، أنشأه سنة ٦٨٠ هـ ( ١٢٨١ م ) ناصر الدين قنلق ليرابط فيه أهل العلم والفقراء ، وقد طرأت عليه تجديدات ، منها تجديد سنة ١٣٢٣ هـ . وبالدخول الرئيسي باب له تواشيع مكسوة بالقاشاني ، يؤدي إلى حوش كبير تحيط به « خلاوى » للصوفية تعلوها مثلها ، وبصدر الحوش إيوان له أبواب ثلاثة . يعوله إفريز زخرف حديث ، وطرغراء باسم السلطان عبد الحميد ، وعلى باب الضريح لوحة من القاشاني مكتوب فيها « بسم الله الرحمن الرحيم ، سلامٌ عليكم بما صبرتم فتم عقبي الدار » .

• • •

ولم يبق من المدائن « Ctesiphon » إلا أطلال من

إيوان كسرى ، ذلك الأثر الخالد الذي بناه أحد الملوك الساسانيين . وهو أثر جليل يبلغ طوله نحو ٤٣ متراً وعرضه ٢٥ متراً وارتفاعه ٣٠ متراً .

وكان هذا الأثر موضع نقاش وجدل بين الخلفاء العباسيين ووزرائهم تغلب عليهم فيه فكرة الإبقاء عليه . فبقي بغائب الدهر والدمر يقال به ، إلى أن أدركت بقاياها دائرة الآثار قدمته .

فلك أن أبا جعفر المنصور حاول هدمه عند بناء بغداد فخالفه الرأي خالد بن برمك ، وقال له : « إنه علم من أعلام الإسلام وفيه مصلى على بن أبي طالب » ، فلم يسمح له وعجز عن هدمه .

وينسب إلى الرشيد أنه أمر بهدمه ، فقال له وزيره يحيى بن خالد : « لا نهيم بناء دل على فخامة شأن بانيه الذي غلبته وأخذت ملكه » .

• • •

وفي طريقنا من المدائن إلى سامراء نجد مسميات تذكرنا بمصر : فهناك مدينتان مسميتان بالمحمودية والإسكندرية ، وهناك كذلك النيل . ويقول الأستاذ العزاوي مؤرخ العراق : إن الحمودية منسوبة إلى نهر معروف بهذا الاسم وهي الآن ناحية . وأصل هذا النهر كان يمتلكه محمود باشا والي بغداد في أوائل المائة الحادية عشرة للهجرة ، أما الإسكندرية فناعية تابعة لقضاء المسيب ، وهي من بناء إسكندر باشا . وكانت خاناً يسمى خان الإسكندرية ولعله الأصل في نسبة القرية إلى هذا الاسم .

ويحدثنا ابن جبير عن نهر النيل بالعراق ، فيذكر أنه





إيوان كسرى بالملائن  
وكان إلى ما قبل سنة ١٩٠٨ مكتمل الجانبين

وأهم المعتمد بالصناعة، فاستقدم من كل بلد من  
اشتهر فيه بصناعة أو مهنة من مهن العمارة والزراعة  
ومهندسة الماء واستنباطه، ثم استقدم من مصر من يعمل  
الورق، ومن البصرة من يعمل الزجاج والخزف والحصر،  
ومن الكوفة من يعمل الخزف، وجعل هناك أسواقاً لأهل  
المهن.

وبعد وفاة المعتمد عني بها ابنه الواثق ووسعها وبلغ  
بها أوج عظمتها، وبني القصر المعروف بالهاروني على  
دجلة.

ولما توفي سنة ٢٣٢ هـ (٨٤٦م) ولي جعفر المتوكل بن  
المعتمد، فأقام في الهاروني وأقام ابنه في قصر الجوسق  
وابنه المعتز في قصر بلكوارا. وقد اتسعت في عهده رقعة  
المدينة وبني المسجد الجامع، ثم رأى المتوكل أن يبني  
مدينة تنسب إليه فوقع اختياره على مكان يسمى الماحوزة،  
وأمر بتخطيط قصوره في سنة ٢٤٥ هـ (٨٥٩م)، وأنشأ  
المسجد الجامع، وانتقل المتوكل إلى قصور هذه المدينة  
سنة ٢٤٧ هـ (٨٦١م)، ونقل إليها جميع الدواوين.

وبعد مقتله تولى ابنه المنتصر الخلافة وانتقل إلى  
سامراً وأمر الناس جميعاً بالانتقال من الماحوزة، وأن  
يهدموا المنازل، ويحولوا الأثاث إلى سامرا فخربت،

لما كان على شط الفرات بظاهر مدينة الحلة رحل واجتاز  
جسراً على نهر النيل، وهو فرع منشعب من الفرات.  
كما أن بالبادية قبل الدخول إلى النجف خائفاً اسمه  
«خان الدخيلة» وكلها مسميات مصرية.

### سر من رأى (سامرا)

هذه المدينة تسميت بعدة أسماء سر من رأى وسامراً  
وسر من را - وهي على نحو ١٣٠ كيلومتراً من شمال  
بغداد على الضفة دجلة الشرقية، وتبعد عن بغداد بطريق  
النهر زهاء ١٧٥ كيلومتراً، أمر بتأسيسها الخليفة العباسي  
المعتمد بالله بن هرون سنة ٢٢١ هـ (٨٣٦م). وعهد إلى  
المهندسين باختيار أصح المواقع لبناء القصور فيها، ثم  
خطط القطاع للقواد والكتّاب وغيرهم واختط المسجد الجامع  
وأنشأ الأسواق حول المسجد الجامع، وجعلت كل تجارة  
منفردة عن غيرها.

ثم استدعى الصناع ومعهم خشب الساج من البصرة  
وما والاها من بغداد. ومن أنطاكية وسائر بلاد الشام.  
واستدعى صناع الرخام، وأقيمت في اللاذقية وغيرها من  
البلدان مصانع للرخام.

(\*) يقصد المؤلف استغلال الساج من تلك المواضع، والساج  
خشب ينمو من الهند وغيرها.



مشهد الإمام الحسين يكر بلده وقت الإصلاح سنة ١٩٥٩

قصور الجعفرى والأسواق في أسرع مدة .

وبانتقال الخليفة المستعين بالله سنة ٥٢٥١ (٨٦٥م) إلى بغداد أهل نجم سامرا وما حولها ، ولم تعمر نصف قرن وأصبح الناس يطلقون عليها « ساء من رأى » بعد أن كانت « سرّ من رأى » .

• • •

عفا على سامرا الزمن فتخربت وطُمِرت ، إلى أن كشفت عنها البعثات العلمية ودائرة الآثار بالعراق ، وكان من أثر الحفريات التي أجريت العنور على كيات كبيرة من الزخارف الجصية التي كانت تكسو جدران القصور والبور وبعض النخار والزجاج ، والوقوف على تخطيط الدُور والقصور .

أما المقتنيات فلم يعثر على شيء منها لأن السكان

كانوا قد حملوا معهم أمتعتهم ونفائسهم عند رحيلهم عنها .

وتمّ الكشف عن دار الخليفة ، وكانت من أعظم قصور سامرا ، فُتّر على بقاياها على بعد قليل من شمال سامرا الحالية ، وعلى حافة الجرف الصخري المطلّ على السهل المتصل بضفة دجلة .

وقام العالم الألماني هرزفالد بالكشف عن معالم هذا القصر فاكشف قاعة العرش وغرف التشريفات والحمام وعثر على صور بديعة وواد خزفية وتحشية ثمينة .

وأهم ما تبقى من هذا القصر عقود المدخل المطل على السهل وكانت محلاة بنقوش جصية ، أما بقية الأقسام فقد تحولت إلى أكام وأنقاض .

وكان في الجهة الشمالية الشرقية من دار الخليفة طبقات السباق ، ومنها ما بلغ عشرة كيلومترات



واسية قصر الأسديس

الكبير ، وهي على مقربة من شمال شرق سامرا الحديثة ، حيث نشاهد مسجداً كبيراً لم يبق منه سوى أسواره بأبراجها نصف الدائرية ، وهي تحوط ساحة مستطيلة طولها ٢٤٠ متراً وعرضها ١٦٠ متراً .

أما مثنته الملوية فلها على بعد ٢٥ متراً من الجدار الشمالي وعلى محور بابها تماماً ، وهي مخروطية الشكل تقوم على قاعدة مربعة طول ضلعها ٣٢ متراً ، يصعد إلى قممها بمرقاة حلزونية تدور حولها من خارجها ، وتبدأ المرقاة من وسط الضلع الجنوبي للقاعدة ، وتنتهي في القمة بغرفة صغيرة مستديرة علوها ستة أمتار ، لها باب في الجهة الجنوبية . ويبلغ ارتفاع الملوية عن سطح الأرض ٥٢ متراً . وهذا النوع من المنارات من مميزات العمارة في العراق وهذا الجامع جسد إنشائه الخليفة المتوكل بعد أن ضاق جامع المعتصم بالناس في زمانه فهدمه ، وبني هذا الجامع سنة ٢٣٤ - ٢٣٣ هـ ( ٨٤٩ - ٨٥٢ م ) .

وكذلك كشف التنقيب عن جامع أبي دلف ، ويبعد نحو ٢٥ كيلومتراً عن شمال سامرا حيث يقع في المتوكلية التي أنشأها الخليفة المتوكل ، وهو في تفاصيله يشبه جامع المعتصم ، غير أنه احتفظ بأروقته وأساطينه الداخلية ، على حين تداعت أسواره الخارجية ، وقد قامت مديرية الآثار بالحفظ على بقاياه ، وعملت له مسقلاً أفقياً .

ومنارته على مثال منارة جامع المعتصم ذات مرقاة خارجية ، ولا عجب فكلتاها من عمل الخليفة المتوكل على الله .

كذلك كشف هرزقلد عن قصر بلكوارا . وكان تحوطه أسوار بأبراج ، وعثر فيه على كثير من الزخارف الجصية . وتم الكشف أيضاً عن قصر العاشق ، وقبة الصليبية .

• • •

على أن أهم آثار سامرا الباقية الآن هي بقايا الجامع



مشبه الإمام علي بالنجف

مرقد الإمام علي الهادي

وولده حسن العسكري

من أعلام مدينة سامرا مرقد الإمام الهادي وولده حسن العسكري ، يطالع القادم إليها بقبته المذهبة .  
كان الإمام علي الهادي يسكن سامراء في أيام المعتصم بالله ، فلما توفي سنة ٢٥٤ هـ (٨٦٨ م) دفن في داره ولما توفي الحسن العسكري سنة ٢٦٠ هـ (٨٧٣ م) دفن إلى جواره .

وقد تولت العناية على هذا المشهد في مختلف العصور إلى أن جلد إنشائه في حدود سنة ١٢٠٠ هـ (١٧٨٥ م) .  
وإلى جانب الهادي والحسن العسكري مرقد السيدة نرجس زوجة الحسن العسكري وولدة الحجة صاحب الزمان ، وعلى قبورهم توابيت من خشب الساج من حشوات مجمعة مدقوقة «بالأويمة» كوّنت أطباقاً ترسّطها حشوات كبيرة نقشت عليها آيات قرآنية وأدعية وثار يخسنة ١١٠٩ هـ وأمر الأمر بعملها ، ونصه : «باني مستوف شاه سلطان حسين صفوي سنة ١١٠٩ هـ»



مشهد الإمامين علي الهادي وحسن العسكري  
تصوير مديرية الآثار القديمة العامة ببغداد

الهادي وولده الحسن العسكري، كانا يتبعان في إحدى غرفه الصغيرة حيث يتكون من ثلاث حجرات. وباب حجرة الغيبة في نهاية الفقرة المستطيلة الكبيرة، وهي حجرة صغيرة طول واجهتها ١٨٠-١٩٠ م تعرف باسم مكان الغيبة المحقق عند بعض الشيعة بأن الحجة صاحب الزمان بن الحسن العسكري نزل من هذا السرداب واختفى عن الأنظار، وأنه لا يلد من عودته فيقيم أحكام الدين، ويصلح شئون البشر، ويعيدهم إلى الصراط المستقيم، فهو في نظرم كالمهدي عند أهل السنة.

ويقفل باب الغيبة عن باب الرجال باب خشبي مجمع بأشكال هندسية، وبأعلاه شعاع من خشب مجمع

وهذا المشهد أقل فخامة ورواء من بقية المشاهد في الكاظمية والتجف وكر بلاه: فالذهب أقل، وكذلك كسوة القاشاني. وقد طليت قبة المشهد بالذهب سنة ١٢٨٢ هـ (١٨٦٥ م) بأمر السلطان ناصر الدين شاه.

أما قبة المسجد الملحق بالمشهد ومناراته فقد كسيت بالقاشاني الملون والكتابات. وقد حليت مداخل المشهد بالقاشاني وزخارف البلور والمرابا. وكذلك القبة. ومحاط المشهد من جهاته الثلاث بصحن فسيح.

وفي الجهة الشمالية منه باب واسع يؤدي إلى دهليز يوصل إلى سرداب الغيبة الذي يقال إن الإمامين علي



لبنان: المئوية ودمع الحصة تصاميم  
تصوير مديرية الآثار القديمة العامة بدمشق

## كربلاء

كربلاء في جنوب غربي نهر الفرات ، وتبعد عن بغداد حوالي ١٠٥ كيلو مترات ، وسكانها نحو ٧٥٠٠٠ ما بين عراقيين وفرس وهنود وأفغان ، تحوطها البساتين ويشقها نهر متفرع من الفرات ، شاع ذكرها بعد مقتل الإمام الحسين عام ٦١ هـ ، وأصبح لها شأن يذكر ، ورحل إليها المسلمون من كل حذب وصوب لزيارة قبر الإمام الحسين .

وشهد الإمام الحسين من أعظم وأجمل العتبات الشريفة بالعراق . وكان لتوالي العناية به واستمرارها إلى اليوم أثر كبير في التقضاء على تفاصيله القديمة ، اللهم

مكتوب على الإفريز الذي حوله آيات من القرآن واسم الأمر بعمله الإمام وأبو العباس أحمد الناصر لدين الله في ربيع الآخر سنة ٦٠٦ هـ (١٢٠٩ م) .

وكسيت جدران مكان الغيبة بقاشاني ملون بأشكال زعفرية على شكل أفاريز بينها نطاق خشبي يمتد حول الجدران عليه كتابات كوفية نصها :

« بسم الله الرحمن الرحيم محمد رسول الله . أمير المؤمنين علي بن أبي طالب . الحسن بن علي . الحسين بن علي . علي بن الحسين . محمد بن علي . جعفر بن محمد . موسى بن جعفر . علي بن موسى . محمد بن علي . علي بن محمد . الحسين بن علي القائم بالحق . عليهم السلام ، هذا عمل علي بن محمد وابن آل محمد رحمه الله »

٤١٢ هـ (١٠٢١ م) وشيد قبة جديدة ، ثم رُممت القبة  
٦٢٠ هـ (١٢٢٣ م) وأُزيت الجدران بخشب الساج .

ثم جدد بناء القبة سنة ٧٩٧ هـ (١٣٦٧ م) وحيط  
بأروقة كما هو عليه الحال اليوم . وقد أكلت هذه العمارة  
سنة ٧٨٦ هـ (١٣٨٦ م) وزُخرفت الروضة والأروقة  
بالقاشاني وكسيت التلذنان بالقاشاني الذهبي .

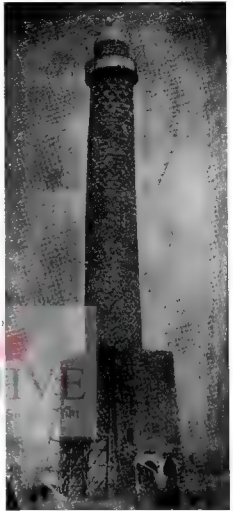
وفي سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م) أمر الشاه إسماعيل  
الصفوي بوضع تابوت خشبي للمشهد ، ولما زار المشهد  
الشاه عباس الكبير حفيد الشاه إسماعيل الصفوي أمر  
بعمل مقصورة من الحديد بقيت حتى سنة ١٣٥٧ هـ  
حيث استبدلت بها مقصورة من البلور .

وفي سنة ١٠٤٨ هـ (١٦٢٨ م) أمر السلطان مراد العثماني  
بتشييد القبة فوق المشهد . ثم كسيت بالذهب سنة ١٢١١ هـ  
(١٨٩٣ م) . ثم كسيت المآذن بالذهب أيضاً ، أما  
الحجرات المحيطة بالصحن فقد كسيت بالقاشاني الملون .  
وهكذا نرى أن المشهد الحالي وليد التجديدات التي  
أجريت به في القرنين الحادى عشر والثاني عشر وأول  
الثالث عشر الهجرى .

وهما بلغ الوصف من إطناب ، وهما كثرت  
الصور عنه فإن ذلك لا يجعلو الفكرة الصحيحة عن  
روعة المشهد ، وإن قبه ومنازاته وأواجهاته المذهبة تأخذ  
بالأبصار ، والمقرنصات والوزرات البلورية والمرابا تذهل  
الرأى ، وهو نوع من الزخرف اقتصر ظهوره على العتبات  
الشريفة .

وقد قامت من مصر في سنة ١٣٦٥ هـ بعثة من نوابغ  
المهندسين المصريين لفحص قبة الروضة . وأشارت  
بالإصلاحات الضرورية ، وقد نفذ الإصلاح طبقاً  
لتقريرها .

وفي الروضة الشريفة خزانة بها طنافس مطرزة باللؤلؤ  
والمجوهرات ، كما أن بها شمعدانات ذهبية خالصة



المنازة الخديباء بالموصل

إلا التزور السير ، مما جعله مسجداً جديداً برآقاً يخطف  
الأنصار بذهبه البراق وفضته الناصعة وقاشانيه الملون الزاهى .  
أجريت به عمارات في عهد الدولة العباسية وشيده  
فناخسرو الملقب بعصف الدولة ، وأقام على القبر قبة كبيرة  
وسَّع الحرم فجعل مساحته المحيطة به ٢٤٠٠ متر تقريباً  
وذلك في سنة ٣٧١ هـ (٩٨١ م) .

وقد قضى حريق سنة ٤٠٧ هـ (١٠١٦ م) على هذه  
العمارة ، فجدده الحسن بن الفضل بن سهلان سنة



قبة مسجد النبي يؤنس بالموصل

بالقاشاني في سنة ١٣٠٥ هـ (١٨٨٧ م) وحل بطنها  
بمرايا ومقرنصات بلاورية .

أما المثلثان فقد كسى نصفهما الأسفل بالقاشاني  
سنة ١٢٢١ هـ (١٨٠٦ م) ونصفهما الأعلى بالذهب  
سنة ١٣٠٩ هـ (١٨٩١ م) .

#### قصر الأخيضر

ترك كربلاء متجهين إلى روضة الإمام علي بالنجف  
وفي الطريق إليها ترى بقايا الخانات التي كانت منتشرة  
فيها بين كربلاء والنجف ، وهي متأثرة بالتحصينات من  
حيث الأسوار بأبراجها .

وفي وسط البادية حصن الأخيضر ، وهو البناء المحصن  
العظيم القائم في البادية إلى جنوب غربي كربلاء .

كانت تضاء قديماً بشموع الكافور حول الروضة .

أما الأواني الذهبية والسجاد ، والأواني الفضية  
والنحاسية ، فهي لا تدخل تحت حصر ، ولكن  
مشاهدتها مع الأسف لا يسمع بها إلا للقليلين .

حكى لي أحد الزملاء الآثاريين أثناء زيارتي أن تلك  
الخزانة تحوى من الطرائف التي لا نظير لها ما لا يقدر  
بمال ، وأن هناك مجهودات تبذل لإقامة متاحف تعرض  
فيها تلك النفائس في كل روضة ، ونرجو في ظل الجمهورية  
العراقية أن ترى تلك الطرائف النور وهي في حماية  
الفتنين بجانب سدناتها الحريصين عليها .

#### الروضة العباسية بكر بلاء

على مقربة من الروضة الحسينية الروضة العباسية ،  
وبها مشهد العباس بن علي الملقب بأبي الفضل أخى الحسين  
وقد استشهد مع أخيه الإمام الحسين .

وهي أقل روعة من روضة الإمام الحسين ، حيث  
يحوطها حصن فسيح على شكل مربع طول ضلعه ٩٠ متراً  
كسيت واجهات حجراته المحيطة به بالقاشاني الملون ،  
ولها ستة أبواب يؤدي كل منها إلى حى من أحياء كربلاء ،  
ومن هذه الأبواب ما هو مجد سنة ١٣٠٤ وسنة ١٣٠٩ هـ  
( ١٨٨٦ - ١٨٩١ م ) .

وهو كذلك موضع الرعاية في جميع العصور ، مما  
جعله يتغير بين آونة وأخرى ، إذ ترى فيه مسجداً وروضة  
جديدة تأخذ بالأبصار بأبوابها الفضية وزخارفها المتنوعة ،  
فقد طلى بالذهب الواجهة الأمامية من البو الأمامي  
للروضة السلطان محمد علي شاه الككناوى . كما ذهب  
الواجهة الغربية من البو السيد حسن الملقب بصدر السلطنة  
سنة ١٣١٩ هـ ( ١٩٠١ م ) .

ويتوسط فناء الروضة ضريح أبي العباس تحوطه  
مقصورة فضية من ١٤ شقة تعلو قبة كبيرة حلى سطحها





مقرنص قبة النبي يونس بالموصل

وهذا الجمال يتضاءل عند الوقوف على قبر الإمام على رضى الله عنه .

وروضة الإمام على لا تقل روعة عن الروضة الحسينية فقد طليت واجهة الروضة بالذهب ، وكذلك المازنان الأمايبتان والقبية الكبيرة .

وهي كبقية المشاهد تناولتها أبلى التصوير والتجميل حتى جعلت منها مشهداً حديثاً برافاً جلد غالبه سنة ١٢٦٦ ، ١٣٢٧ هـ ( ١٨٤٩ ، ١٩٠٩ م ) وأخيراً أقيم على مدخل الروضة الباب الذهبي الكبير .

وقد جلدت قبة المشهد ثمانى مرات ، كان آخرها — وقد غشاها بالذهب نادرشاه — سنة ١١٥٦ هـ ( ١٧٤٣ م ) وكما تأخذ القبة من الخارج بالأبصار فلأنها من الداخل ذات أضواء وهاجة تنعكس على المقرنصات البللورية والوزرات المرأة والمقصورة القضيّة .

وأول ما يسترعى الأنظار إلى هذا البناء ارتفاعه وعظمته أبراجه ، وهو مبنى بالدبش بناء غير منتظم ، دعت واجهاته بالأبراج على مسافات متقاربة يغلب عليها اللون البني الفاتح .

وله أربعة أبواب أحدها بارز عن الواجهة التي تعلوه ويعلو القسمين الجانبيين له أنرطاقات وزخارف .

وهذه الأبواب مثل أبواب الحصون تعلوها فتحات تصب المواد الكاوية منها على من يحاول اقتحامها .

والمباني من داخله بالأجر المحكم البناء ، وصقوده متقنة البناء ، وبعضها مخوص ، وبه بعض القباب .

وعلى جانبي الداخل من الباب الشرق حجرتان معقودتان ، ثم طرقة تغطيا قبة مقفولة الأضلاع ، يتبرع منها طرقتان يمنة ويسرة ، ثم مستطيل على حده الأيسر يمر مستطيل .

ويلاحظ في ظهر الباب الأول شبائيك بعضها ورق بعض تشابها شبائيك في مثل وصفها بمساحة العصر الأول والثاني بمصر . كما يلاحظ في وجه الباب الثاني أثر شبائيك قنصلية وطاقات مقرنصة من حطة واحدة ، وكلها تفاصيل عمارات إسلامية .

وبداخل القصر مسجد لا أشك في أنه من عصر البناء ويرتبط به ويتوسطه محسن وبه محراب . ويحيط بالصحن إيوانان معقودان يقومان على عمد ضخمة ، أما الإيوان الشرقى فينتهى طرفاه بقتين معقودتين كان ما بينهما معقوداً ، وما زال إفريزه فوق المحراب محفوظاً بعض تقاسيمه الزخرفية ، واشتركت تفاصيله وتفاصيل القصر . وإلى أميل إلى الأخذ برأى القائلين بأن القصر من أبنية العصر الإسلامى ، وربما يرجع إلى أبنية القرن الثانى المجرى .

### التنجف

وقبل الوصول إلى التجف تطالعنا منارات وقباب روضة الإمام على ببريقها الذهبي الأخاذ . وهذه الروعة

## الموصل

لعلها أقدم مدن العراق التي احتفظت بأكبر مجموعة من آثارها ، وقد امتازت بطابع خاص في أبوابها ومجاريها ومناراتها وقبابها .

وتعد مدينة الموصل من أشهر مدن العراق وأجلها شأنًا ، وهي تلي بغداد سعة وعمراً ، وتبعد عنها بنحو ٢٦٨ ميلاً يقطعها القطار في ليلة واحدة .

وهي تقوم على عین نهر دجلة في موضع جميل نزهة ، ويقابلها في الجانب الأيسر للنهر على بعد يسير من ضفتها أطلال مدينة نينوى إحدى عواصم الدولة الآشورية . وقد لعبت الموصل أدواراً مهمة بعد الفتح الإسلامي ، فكان لها شأن في أيام الخلفاء الراشدين وأيام الأمويين والعباسيين ، ثم الدويلات التي نشأت بعدهم .

على أن أشهر من حكم الموصل بعدهم الدولة الأتابكية وأولها عماد الدين زنكي مؤسس البيت الأتابكي ، فقد تولى الحكم سنة ٥٢١ هـ ( ١١٢٧ م ) وانتهى أمرها بوفاة بدر الدين لؤلؤ سنة ٦٥٧ هـ ( ١٢٥٨ م ) الذي استحوذ على الحكم لاتصاله بهذا البيت . وأبرز الآثار الباقية في الموصل ترجع إلى تلك الحقبة وخاصة منشآت بدر الدين لؤلؤ التي تنفق غالباً طرّاً وزخرفاً .

### الجامع النوري

هو من أكبر مساجد الموصل . ومنارته أكبر وأعلى مناراتها ، وهي المعروفة بالمنارة الحدياء ليل ظاهر فيها .

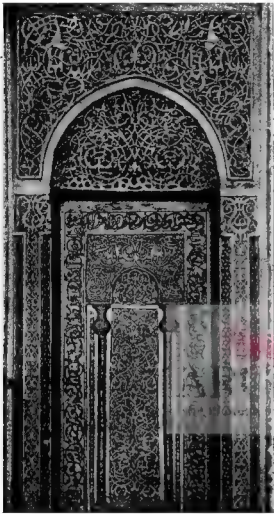
وقد تددى الجامع القديم وتجدد سنة ١٩٤٤ ، وقد احتفظ بمنارته المعترية من الآثار الهامة ، فهي قائمة على قاعدة مربعة حليت جوانبها بزخارف تقوم فوقها منارة أسطوانية مبنية بالآجر المزخرف بأشكال متنوعة ، وامتازت بوجود سلمين بداخلها لا يرى الصاعد النازل ، وهي ميزة لمنازل بغداد والموصل ، كما احتفظ بمحاربه الجميل ونقل إليه أيضاً محراب من الجامع الأموي بالموصل بعد



محراب القبة بمسجد النبي يونس بالموصل

وملحق بالروضة خزانة خاصة مملوءة بالهدايا ما بين سجاد ومجوهرات وقناديل وشمعانات ذهبية وفضية . وكمن أتمنى أن تنفذ فكرة إقامة متحف يضم شتات تلك المجموعة النادرة لصيانتها والإفادة منها علمياً وفنياً هي مكتبة المشهد .

ومقبرة النجف « وادي السلام » مقلمة كبقرة وادي الصفا بكريلاه .



محراب الجامع الأموي بالجامع النوري بالموصل

بدر الدين لؤلؤ وتاريخ سنة ٦٤٦ هـ (١٢٤٨ م) وهو كذلك مثال للتوازيات الخشبية في الموصل وخاصة ما أمر بعمله بدر الدين لؤلؤ مثل تابوت يحيى أبي القاسم سنة ٦٣٧ هـ (١٢٣٩ م).

ومن طراز هذه القبة مرقد الإمام يحيى أبي القاسم على ساحل دجلة الأيمن في شمالي أطلال قصر السلطان لؤلؤ وهو الأمر بإنشائه أيضاً ؛ ولذلك تراه يتفق معه في

تخريبه مكتوب عليه أنه عمل سنة ٥٤٣ هـ (١١٤٨ م) وأسم صانعه سيف البغدادى .

وعلى يمين المحراب الكبير وسط المصلى منبر رخامى صنع سنة ١١٥١ هـ (١٧٣٨ م) .

مرقد الإمام عون الدين بن الحسن

هو في الجنوب الشرق من المدينة ، والباقي منه الآن قبة كبيرة تعتبر أعلى قبة بالموصل ، أمر بإنشائها بدر الدين لؤلؤ سنة ٦٤٦ هـ (١٢٤٨ م) . والقبة مغطاة بشريرش<sup>(١)</sup> به بقايا كسوة من القاشاني . وهذا الطراز هو الشائع في قباب الموصل .

والمخلل من الرخام ، وهو مثال لأرقى المداخل المعاصرة له أحاطت به كتابات نسخية ، ثم إفرز زخرف على شكل محاريب صغيرة حلى داخلها بزخارف موزقة . والعتب الرخامى على شكل مزرورات زخرفية بعلمه سطر مكتوب فيه : « أمر بعمله تقرباً إلى الله تعالى الملك المظفر بدر الدين أبو الفضائل عز الدين » . ومصرعاً الباب مغشيان بالنحاس بأشكال هندسية ، وعليه اسم صانعه .

وقد أوزت جدران القبة بالرخام الأسود المتزلة فيه الكتابة برخام أبيض ، واشتملت على آيات من القرآن وألقاب بدر الدين لؤلؤ وتاريخ سنة ٦٤٠ هـ (١٢٤٢ م)

والحراب منحرف في ركن القبة وهو من الرخام المنقوش ومكتوب عليه آيات قرآنية ، وفي زوايا القبة وقطبها مجموعة من المقرنصات المحككة المنقوشة ، يغطيها من الخارج الشريرش المخصوص .

وي توسط القبة تابوت خشبي حليت أرضية الكتابة ذات الألفاظ الطويلة بزخارف دقيقة .

ومكتوب عليه آيات قرآنية وأسم أبي الفضائل

(١) الشريرش : قبة مسلوقة من أعلى مفرطة من أسفل تشبه القمع .

### مسجد النبي يونس

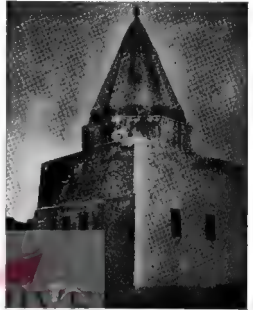
هذا المسجد شرق الموصل في قرية نينوى ، وتعرف بقرية النبي يونس ، على تل مرتفع . وهو من المساجد القديمة ، أشار إليه الرحالة والمؤرخون ، فذكره المسعودي في كتابه مروج الذهب ، كما وصفه ابن جبير لما زار الموصل سنة ٥٥٨٠ هـ ، ثم جدد إبراهيم الخاني في عهد تيمورلنك ، وكتب حول لوحة زخرفية بوسطها قنديل ما نصه :

« أمر بتجديد حجارة هذا المشهد العبد الفقير إلى الله تعالى المولى الخدم ملك الأمراء والوزراء جلال الدين إبراهيم الخاني عز نصره » .

ولعل ما يرجع إلى تاريخ تلك الحديقة القبة الحالية والمحراب الرخابي المكتوب حوله : « بسم الله الرحمن الرحيم : إنما يصور مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر ( الآية ) » ويتنلى في وسطه قنديل ، مكتوب بأخذه : « عمل محمد ابن الأستاذ علي بن الطيب » .

والقبة من نوع الشربوش مضلعة من الخارج ومفرغة من الداخل ، أي بخلاف قبة بئر الدين لؤلؤ فهي قبة يعلوها شربوش . وقد حليت مقرنصاتها وقطبها بزخارف ملونة بالبيوة ، وكسيت جدرانها بترابيع من القاشاني الفيروزي . ولعل تلك الزخارف ترجع إلى عمارة سنة ١١٣٠ هـ ( ١٧١٧ م ) والمذكور تاريخها على باب القبة .

وقد نقل من مساجد الموصل تفاصيل هامة من أبواب ومنابر وتوابيت ومحاريب وزخارف جصية ومداخل رخامية أودعت متحف الآثار العربية بخان مرجان ببغداد في متحف القصر العباسي ، وحيداً لو أنها نقلت إلى متحف الموصل وبخاصة أنه قد بدئ في إعداد القسم الإسلامي ؛ وذلك لتستكمل الموصل عرض حضاراتها الثابتة والمنقولة .



قبة مرقد الإمام زين الله بالموصل

كثير من التفاصيل ، ومثلها أيضاً قبة المدرسة البدرية التي أنشأها بئر الدين لؤلؤ سنة ٦٥٧ هـ ( ١٢٥٨ م ) .

### مرقد قضيب البان

قضيب البان هو المولى الصالح المتوفى سنة ٥٧٣ هـ ( ١١٧٧ م ) وأظن أن قبة الآن في ذمة التاريخ لأني حينما زرتها في سنة ١٩٥٢ كانت في غاية الخطورة . وقبته التي أدركتها تعطى لوناً آخر من قباب الموصل في القرنين الحادى عشر والثاني عشر الهجريين : فهي شربوش مضلع من الداخل والخارج ، ولعلها ترجع إلى عمارة سنة ١١٢٣ هـ ١٧١١ م وبها محراب من الرخام مزخرف بأغصان تتنلى منها أوراق عنب مع عناقيدها يكاد يكون فريداً في بابه .

## المراجع :

تاريخ الموصل للمطران سليمان الصانغ طبع لبنان  
الآثار والمباني للعربية في الموصل لأحمد الصوي  
منية الأدباء في تاريخ الموصل الحفباء . تأليف ياسين بن خديرا الهصري .  
تحقيق ونشر سعيد الديوه جي . الموصل سنة ١٩٥٢  
باب الفنية من نشریات مديرية الآثار القديمة  
الأخضر من نشریات مديرية الآثار بقداد سنة ١٩٣٧  
سامراً من نشریات مديرية الآثار بقداد سنة ١٩٤٠  
دليل تاريخي حل مواطن الآثار للمراقبة . أصغرته مديرية الآثار  
سنة ١٩٥٢ بمناسبة مهرجان ابن سينا

كتاب البلدان للبيهقي طبع بريل بلندن سنة ١٨٩٩ .  
تاريخ الرسل والملوك للطبري طبع الحسينية  
رحلة ابن جبیر طبع لندن سنة ١٩٠٧  
معجم البلدان لياقوت الرومي طبع مصر  
الوزراء والكتاب للجهشياري طبع الحلبي سنة ١٩٣٨  
تاريخ الكامل لابن الأثير طبع بولاق  
رحلة المنطى البغدادي . تحقيق ونشر الأستاذ عباس المزاري . بغداد  
سنة ١٩٤٨

● والحق أقول إن مؤرخي العراق للقداء والمداصريين كانت لهم عناية  
كبيرة بمؤرخي تاريخ العراق ، مما جعل المكتبة الثرية تزخر بوفرة تدرجية  
وجغرافية عنها بالرغم مما أصاب المكتبة الإسلامية من محن في مختلف العصور .  
لا يمكن أن أحيل القارئ إلى ما كتبه الصديق الأستاذ كوركيس  
عزاد مدير مكتبة المتحف العراقي في مجلة سورج ١ مجلد حاشرة سنة ١٩٥٤  
عما نشر مطبوعاً عن بلدان العراق باللغة العربية من ص ٤٠ إلى ٧٢ .  
والحق ما نشره في مقتطفات نوفمبر سنة ١٩٤٤ عما سلم من تواريخ  
البلدان العراقية من ص ٣٦٤ - ٣٨٩ ، وفيه يستقصى ما انتهى إليه  
بحره وما أطلع عليه منها مشيراً فيه إلى المطبوع والمخطوط .

تاريخ العراق بين احتلالين . للأستاذ المزاري طبع بقداد سنة ١٩٤٨  
ري سامراً للكتور أحمد سوسة طبع بقداد سنة ١٩٤٨  
الرافدان - مؤرخ تاريخ العراق . تأليف سبتون لويه . ترجمة طه  
بائر وبشير غرلسيس  
أيام بقداد لأمين سعيد طبع الحلبي بالقاهرة  
مدينة الحسين أو مختصر تاريخ كربلاء للسيد محمد حسن آل كليدار .  
طبع بقداد وليران سنة ١٩٤٧ - ١٩٤٩  
الكتابات المهررة في أمتية الموصل . جمعها نقر العيسوي ، حققها ونشرها  
سعيد النبوه جي بقداد سنة ١٩٥٦



# مواطن النقص في تطور الحضارة الحديثة

بقلم الدكتور قطارى إلمير بارشيه

في النظم الاجتماعية والتعاليم السائدة ، وكذلك في الأسس السياسية والاقتصادية التي تحكم المجتمع البشرى ، بحيث ترتفع طبقة جديدة من الحكام والقادة ، وعندئذ إما أن تقوم نظم جديدة ، وإما أن تطرأ تغيرات أساسية على النماذج الحضارية الحالية ؛ وبهذا ينشأ طراز جديد للحضارة ، كما تتجدد أسس المجتمع والفلسفة الاجتماعية . ولقد أثمرت أولى هذه الثورات العالمية ما نسميه بداية التاريخ ، حينئذ تحلصت البشرية من المجتمع القبلى ومن حضارة مادية تقوم على آلات مصنوعة من الحجارة ، ومن الشاة البدائية لملاحة الأرض وتربية الماشية والاقتصاد على لغة التخاطب وحدها ، وتطورت إلى المجتمع القومى الذى يعتمد على الآلات المعدنية ، وعلى نظام زراعى مكتمل ، وصلات تجارية إقليمية ، كما عرفت لغة الكتابة . وتم هذا التغير في الشرق القديم بين عامى ١٠,٠٠٠ - ٢٥٠٠ قبل الميلاد .

أما الثورات العالمية الثانية فقد حدثت بين عامى ٣٠٠ - ٨٠٠ بعد الميلاد ؛ إذ أنهار ويقتل المجتمعان الأوروبيان القديمان للدولة والمدينة ، وحلّ محلّهما مجتمع إقطاعى مسيحى على أساس اقتصادى زراعى . ولقد نما هذا النظام الاجتماعى الجديد ، واستمر خلال ما نسميه « العصور الوسطى » كنظام للحياة في تلك العصور .

وقد امتدت الثورة العالمية الثالثة من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر ، وحلّ نظام الدولة الوطنية محلّ النظام الإقطاعى الزراعى المسيحى ، وفي هذه الفترة

نستطيع أن نفهم أزمة الحضارة في منتصف هذا القرن ، لو أننا نظرنا إلى عصرنا ومشكلاته من الزحمة التاريخية الصحيحة .

على أنه من الخطر دائماً أن نتخذ من الماضى معايير ومقاييس ؛ لأن الحقب التاريخية لا تتكرر بالكيفية ذاتها تماماً ؛ فمن الخطأ مثلاً أن نتخذ بحيلنا تعاليم معينة من تاريخ الإمبراطورية الرومانية ؛ فإن عنصر المقارنة معلوم حتى لو أردناه بالنسبة إلى مسألة بعينها حدثت في العصرين ؛ فقد كان المجتمع هناك في ذلك الحين مجتمعاً بسيطاً غير صناعى ، منظماً وفق مقتضيات الإنتاج الزراعى ، كما كان يشوبه النقص ؛ أما عصرنا فيتميز بحدنية صناعية متقدمة ، متعددة النواحي تقوم على اقتصاديات آلية قوية ، وقد بلغ درجة التفيض والزيادة على الحاجة في الإنتاج .

وبالرغم من ذلك فإن الاستعانة ببعض الأحداث العامة التاريخية المشابهة ، أمر نافع مفيد ، ويبدو أن أهم شيء في هذه الناحية هو النظرية القائلة بأننا اليوم في بداية فترة الانتقال الرابعة الكبرى من التاريخ البشرى ، أو بعبارة أخرى ، إننا اليوم نجتاز الثورة العالمية الرابعة الكبرى .

ولا تقتصر الثورة العالمية ، في رأينا ، على الانقلابات الديموية التي اعتدنا أن نفرزها بكلمة ثورة ، ولو أن استخدام القوتين العسكرية والمدنية قديماً دائماً أنهار النظم الاجتماعية القائمة ، وبناء نظم جديدة . والذى نفهمه هنا من مدلول « الثورة العالمية » ، أنها انقلاب أساسى

البشرى في سبيل الفتح ، وانفسحت رقعة الأماكن التي يسكنها الناس ، وغدا موطن السكن المشترك ، لا قرابة الدم ، هو أساس النظام الاجتماعي ، وهكذا نشأ المجتمع الوطني .

وحدث بعد ذلك أن سبق النمو الاجتماعي والثقافي في المدنية الوثنية القديمة ، التقدم في العلوم والفنون ، وهذا هو عين ما حدث في الإمبراطورية الرومانية القديمة ، ولا سيما في مشكلات الحكم ، حيث أعوزها الوسائل التي تملكها اليوم ، في إذاعة الأنباء وفي طرق المواصلات .

وقبل مطلع القرون الوسطى ساعد القوس الآلي واختراع البارود على إنهاء نظام الإقطاع ، وأدّى تحسّن الآلات الزراعية إلى زيادة الغلة وتحقيق ربح من الإنتاج الزراعي ، كما أدّى استعمال محطّسات البريد وعمل الإطارات الحديدية للعجلات إلى تحسين وسائل النقل . وبرزت آلات الغزل والنسيج صنع الملابس الصوفية ، وأدّت البراعة في اختراع الآلات البحرية وبناء سفن تمخر عباب البحار إلى القضاء على إقليمية العصور الوسطى ، وإلى تنشيط التوسع الأوروبي ، وهكذا نشأ العالم الحديث .

ثم جاءت نهضة العلوم وفنون الصناعة الحديثة وقيام ما لا يقلّ عن أربع ثورات صناعية أمدّتنا بالحديث من الصناعة وطرق المواصلات ووسائل إذاعة الأنباء ، وغيرت تماماً كنه حضارتنا المادية ومجري حياتنا ، ولم يحدث في عصر سابق مثل هذا التّوتّر الذي نشهده اليوم بين الفن الصناعي من ناحية والنظم الاجتماعية من الناحية الأخرى ، ولدينا اليوم علوم جديدة كل الجِدّة ، فضلاً على أن حضارتنا المادية متشعبة متعددة النواحي وذات كفاية ترتفع كثيراً عن مستوى مثيلاتها في العصور السابقة . وعلى عكس هذا فإن نظمنا وأوضاعنا العقلية وتفكيرنا الاجتماعي ، — وهي التي نحاول السيطرة بها

نشأ الحكم الملكي المطلق ، والحكومات النيابية والدستورية المختلفة ، واتسعت الصّلات التجارية الدولية والصناعة الآلية ، وقام النظام الرأسمالي ، وظهرت الطبقة البرجوازية في الحياة الاقتصادية والسياسية في غربي أوروبا .

أما الثورة العالمية الرابعة فهي في جملتها من ثمرات القرن العشرين ، ففي هذه الحقبة الأخيرة الحرجة ، تعرضت أهم الأسس والنظم التي قامت في الثورة العالمية الثالثة ، للأعباء نفسها والتطبيقات الجديدة التي أودت بنظام الإقطاع ونظام الطوائف الحرفية وباللدولة العالمية الكاثوليكية المتحدة بعد عام ١٥٠٠ .

وما لا يكاد يصلقه العقل ، أننا اليوم ، وفي الثلث الثاني من القرن العشرين ، في وضع مشابه للوضع الذي وُجد فيه العالم الغربي حوالي عام ١٥٠٠ ، ومع هذا فإن كثيراً من المظاهر يؤيد الرأي القائل بأنه منذ عام ١٩٠٠ قد وقعت انقلابات هي أبعد مدى وأعظم أثرًا مما شهده أحد القرون السابقة . وربما كان الانقلاب الجديد أهم انقلاب في التاريخ البشرى كله .

لأننا نجتاز اليوم الثورة العالمية الرابعة الكبرى ، وهي إمّا أن ننتهي على الجنس البشرى عصرًا من السلام والرخاء والأمن لم يشهد مثله من قبل ، وإمّا أن تلقى بالعالم في خضم من الفزع والفوضى ، وتعود بنا إلى مستوى الجهل والتوحش . وأغلب الظن أن النهاية متوقفة على إمكانياتنا في أن نصلح النظم القائمة ونعيد النظر فيها ، وبهذا وحده تؤهل البشرية لأن تضع مواردها الكبيرة العلمية والفنية في خدمة الإنسانية ، بدلا من استخدامها أداة للفقر والتخريب .

• • •

وكان أهم أسباب الثورات العالمية وجود تنافر أوسع تطابق بين الحضارتين المادية وغير المادية . ولقد أدّى تحسّن الآلات والأسلحة في بداية التاريخ إلى انهيار الحياة البسيطة في المجتمعات القبليّة ، ودفع الجنس

مصباح كهربى فى اليوم الواحد ، أى أن العامل ينتج اليوم مثل ما كان 'يستطيع إنتاجه بالوسائل القديمة ١٠,٠٠٠ مرة. وتسيطر على هذه الآلات الأنوماتيكية صفائح حرارية « ترموستات » أو ما يسمى « العين الكهربائية » ، ولكنها تتوقف كلية على العامل الإنسانى الذى لا يمكن أبداً أن تبعده هذه الآلات عن نطاق الإنتاج الآلى .

ولدينا سيارات عامة ضخمة تنهب الأرض ، وقاطرات « ديزل » نظيفة سريعة مريحة ، وطائرات نفثة سريعة مأمونة .

ولدينا ناطحات سحاب ضخمة ، وقد تثير حماماتنا الحسد فى قلب أحد قياصرة الرومان ، ونظام المراسلات متشعب للدرجة لا يصدقها العقل ، وهو ذو كفاية كبيرة . وكذلك يبدو الراديو والتلفيزيون اختراعين خارقين فى نظر الذين ماتوا فى غضون الحرب العالمية الأولى ، أى منذ وقت قريب . أما فنُّ الرادار فهو أكثر أهمية بالنسبة إلى إمكاناته ، ولقد أصبحت المطابع فى حال ينهر لها جوتنبرج .

إن كل قطاع فى إنتاجنا الآلى المعاصر يثير فينا كثيراً من مثل هذه الأسئلة الجديدة .

ومع ذلك فإن كل ما حصلنا عليه من التقدم الكبير فى تحقيق العلوم والفنون الصناعية تقابله أنظمتنا المتوارثة المتأخرة التى تمَّ وضعها فى معظم قطاعاتها منذ عام ١٨٠٠ .

ولقد قام نظام الدولة الوطنية حوالى نهاية العصور الوسطى ، ثم أحكم رباطه بالقانون العام بمعاملة صلح وستفاليا عام ١٦٤٨ ، وقامت الحكومات النيابية — بعد أن بدلت بوادرها فى العصور الوسطى — على أساس وطنى فى القرن السابع عشر فى إنجلترا . وفى نهاية القرن الثامن عشر فى الولايات المتحدة الأمريكية وفى فرنسا كما قامت الليتوقراطيات فى بعض البلاد الصغيرة حوالى عام ١٨٠٠ .

جميعاً على الحضارة المادية والانتفاع بها — إنما هى عبارة عن مركب عتيق بما ظفرت به الإنسانية منذ العصر الحجري حتى مطلع القرن الثامن عشر ، ونستطيع أن نستنبط من هذا التفكير أيضاً لانهيار النظم الحديثة وسرعة الثورة العالمية الرابعة .

ويتمثل أهم سبب لانهيار حضارتنا فى النمو العظيم الذى ما كان يخطر بالخيال للعلوم والفنون فى العصر الحاضر من ناحية ، وفى قصور نظم حياتنا وتفكيرنا الاجتماعى من الناحية الأخرى .

• • •

إن مظاهر التقدم الكبير فى عالم الطيران — الطائرات النفاثة التى تدور حول الكرة الأرضية فى بضع ساعات — وإنتاج القنبلة الذرية وغيرهما ، إنما هى أمثلة جديدة مدعشة تشهد مدى سبق علمنا الصناعى النظم الاجتماعى والأوضاع الفكرية التى نعيش فيها .

إن هذه التطورات الحديثة قد هزمت بعض الناس وردتهم إلى وعيم ، فأدركوا أن خطأ ما يشوب حياتنا باطراد ؛ ولكن القلة هى التى تعرف كنه هذه المشكلات التى تلعب دوراً فى هذه الناحية ، وتدرك مداها .

ولقد سبق القول بأن السبب الأساسى للثورات العالمية الأربع ، إنما هو وجود التنافر أو عدم التوافق بين الحضارتين المادية وغير المادية : وفى حوالى عام ١٧٥٠ أخذت العلوم والفنون الصناعية تنمو ، كما أخذت تستخدم الوسائل العلمية الحديثة ، وكانت النتيجة أن تتابع ثورات صناعية أفادت علينا صناعة حديثة وأساليب جديدة للمواصلات والمراسلات ؛ وبهذا غيرت حضارتنا المادية تغييراً كاملاً .

ولدينا اليوم « توريينات » ينتج بعضها طاقة تروى على طاقة العمال جميعاً فى الولايات المتحدة ، وبمك آلات أنوماتيكية ذات كفاية إنتاجية يدesh لها الإنسان : فأحد المصانع — مثلاً — ينتج ٦٥٠,٠٠٠



وكذلك يبدو التأخر الحضارى فى هذه الحقيقة ،  
وهى أن مجتمعاتنا البدائية - كالأُسرة ومجموعات  
العب<sup>(١)</sup> والجزائر - التى تنتمى إلى حضارة محلية ،  
تتأخر فى حياة المدن بأسرع مما يتبع نمو النشاط العام  
والنظام الاجتماعى ، ولهذا فهى لا تستطيع القيام  
بوظائفهما . وقد أدى هذا إلى الحد من النظامين  
الشخصى والأخلاقي ، ومن ثم دفع إلى فوضى اجتماعية .

ولا كانت الشخصية والسلوك ينشأان فى معظم  
الأحوال عن طريق هذه المجموعات الشخصية البسيطة ،  
فإن انبعاثها أسفر عن فوضى شخصية واجتماعية . .

ولا يقل أهمية عما ذكر أننا نجد التأخر الحضارى  
بين هذه النظم نفسها ، لأن بعضها أسرع تغيراً من غيره .  
والنظم الاقتصادية عادة أكثر قابلية للتغير من النظم  
الدينية والأخلاقية .

وقد يرجع هذا إلى أن الحياة الاقتصادية أكثر تأثراً  
بالمزمن وطروفة ، وأقل تأثراً بالأمور العاطفية . ويعتبر  
قصور هذه النظم عن التكيف بسرعة ملائمة ، وفق  
التقدم فى العلوم والفنون الصناعية ، مشولاً عن كثير  
من مشكلاتنا الاجتماعية الهامة .

• • •

ونجد بعد هذا أن طابع الحرب المثلثة ، قد دفع  
بمشكلة التأخر الحضارى إلى فترة الحرب المثلثة الخطيرة ،  
فنحن نحسن دائماً من إنتاج الطائرات الحربية وحاملات  
الطائرات والمصفحات ووسائل إصابة الهدف وبنادق  
الحجوم والمدافع البعيدة المدى والصواريخ والقنابل الذرية ،  
ونستخدم كميات المعامل الجامعية والشركات العلمية  
والبحوث الصناعية لكى نشق طرقاً جديدة لإيجاد وسائل  
للحرب أكثر فاعلية وأبلغ أثراً ، ويبدو أن لا نهاية للذكاء  
الذى نكرسه للمشكلات الفنية العسكرية .

ومن ناحية أخرى فإن مشكلة الحرب الاجتماعية

أما النظام الرأسمالى الذى ترجع نشأته إلى النظم  
المصرفية والتجارية والأفكار البروتستانتية الأخلاقية التى  
عرفت خلال العصور الوسطى ، فقد ساد الحياة  
الاقتصادية فى المدن قبل عام ١٨٠٠ بفترة طويلة ، وبدأت  
المناداة بعدم المساس بحقوق الملكية الفردية على لسان  
جون لوك قبيل نهاية القرن السابع عشر .

أما أنواع المجتمعات المحلية والعشائر البدائية<sup>(٢)</sup> ،  
فترجع نشأتها إلى عصر المجتمعات القبلية ، وأما نظام  
النشئة المتحررة الذى نابعه ، فهو من وضع أصحاب  
المذهب الإنسانى فى عصر النهضة ، ويمكن أن تُعزى  
أصول هذا النظام ووجود تعليم أرقى إلى العصور الوسطى .

• • •

إن الفجوة الآخذة فى الاتساع بين العلوم والفنون  
الديناميكية من ناحية ، وبين أنظمتنا وتفكيرنا الاجتماعى  
من ناحية أخرى ، هى المظهر الأهم الفاصل ، لما نسبته  
التأخر الحضارى ، وهو ما فصله الأستاذ « وليم ف .  
أوجبورن » منذ جيل مضى فى كتابه « التعبير الاجتماعى » .

وثمة وجهة نظر أخرى تتصل بهذا التأخر الحضارى  
- إلى جانب هذه الفجوة الآخذة فى الاتساع بين  
فنوننا الصناعية وأنظمة حياتنا التقليدية نسبياً - وتتمثل  
فى هذه الحقيقة ، وهى أن وسائل النقل الحديثة وطرائق  
المواصلات والمراسلات قد أسفرت عن كثير من الأوضاع  
الاجتماعية الجديدة ومزيد من الضغط الاجتماعى لم تؤهلنا  
لمواجهتها الحياة البسيطة فى المجتمعات الفردية أو البدائية  
التي سادت الحياة البشرية منذ فترة قصيرة . ونحن  
نعيش اليوم فى ظل مجتمع عالمى ، ولكننا فى آرائنا  
الاجتماعية وكيفية انفعالنا الشخصية تغلب علينا النزعة  
إلى النظم المحلية التى نشأنا فيها : مثل الأسرة والجزيرة ،  
أى إلى « العشائر البدائية » كما يسميها الأستاذ  
« تشارلس ه . كول » .

نشأت عن التأخر الحضارى ، استطاعت البشرية في معظمها فيما مضى أن تتجاوز الأزمات التي مرت بها ، إلا أن التقدم في إنتاج الطاقة الذرية والجهود التي تبذل لزيادة كفاءة الحرب الجوية وحرب الجراثيم والحرب والكيميائية وأمثالها ، قد أوجد في هذا الوضع حالاً جديدة كل الجدة وأشد خطراً وذعراً .

وفي هذا الوقت ، ومن الآن فصاعداً ، أصبح العمل على الحد من التأخر الحضارى والتخلص منه أمراً لا مَعْدَى عنه لاستمرار الحياة البشرية المهادنة ، وإذا لم نصلح من النظم المباشرة المتصلة بمشكلة الحرب والسلام الإصلاح الضرورى الذى ننشده اليوم ، فإنه لن يتقضى وقت طويل حتى تبيد غالبية الجنس البشرى ، على حين تنع البقية الباقية منه بين برزان المصيبة . ولا يبقى في هذا المجال إلا وجود توافق جديد بين النظم يكفى لوقف أية حرب بدون حاجة إلى تهديد مسمى ، أو إلى اتحاد استعدادات مخفية ، وبغير ذلك لا يمكن الإبقاء على أى شيء يستحق أن يحمل اسم الحضارة لأن نعمة التأخر الحضارى القاضية مستحل بنا لا محالة ، وتؤدي إلى تدمير الحضارة ، كما أدى عدم التوافق الفسيولوجى إلى انقراض الديناصور .

ولا يجلى قليلاً أن يلجأ الإنسان إلى ضباب الصوفية فراراً من هذا المطلب ، كما هو معروف عن هؤلاء الذين تعوزهم الشجاعة لمواجهة الحقائق . ولن نكسب شيئاً أبداً ، إذا أردنا أن نجد لنا ملاذاً في العقائد والمذاهب أو في مؤلفات يشوبها الغموض لأمثال شينجلر أو توينبى وسوروكين ؛ فلابد لنا من مواجهة مشكلاتنا في جرأة الرجال وحزمهم : مثل هـ . ج . وزر الذى تحقق له أن عجائب العلوم والتقنين الآلية قد تنهى على الإنسانية الخير والبركة ، إذا ما اجتهدنا في أن نتعلم كيف نسخرها لما فيه خيرنا .

والحضارية تلقى منا نظرة عاطفية تمت إلى عصر القوس والنبل بصيالات وثيقة ، كما أن النماذج العقلية والاجتماعية للقادة السياسيين والمسكريين خلال الحرب العالمية الثانية ، كانت في مجموعها مطابقة تماماً لنماذج سنحريبويوشع ، وهو ما مثله في براعة الكاتب « ف . ج . ب . قبل » في كتابه القيم « التقدم نحو البربرية » .

ومهما تكن الأغراض الاجتماعية التي حققها الحرب في الزمن السالف ، فقد أصبحت اليوم على النقيض من ذلك : إنها اليوم أشد خطراً يهدد الحضارة ، كما أن وسائلها قد أصبحت رهيبة طائشة . وهى — كما قال الجنرال « عمر ن . برادلى » في وضوح تام — منافية تماماً لقواعد الأخلاق إذا اعتمدنا عليها في تنظيم العلاقات الإنسانية . ومع ذلك فإن أذكى العقول في العالم ما زالت مشتغلة بهذه المهمة ، وهى أن تبلغ بالحرب درجة أعلى وأعظم في مجال الخوف والتدمير . وسجل هذه الأوضاع ليس في مقلوبنا ، وفق أنظمتنا القديمة ، إزاء مشكلة الحرب والسلام ، إلا أن تلقى نظرة أسف وعجز عندما نلقى القنابل الذرية والصواريخ الذرية والجراثيم الفتاكة والمبيدات الكيميائية شلعة الحضارة البشرية .

• • • • •

إن الحديث عن الحرب كمثل للتأخر الحضارى يقربنا من لب المشكلة ، لأنه أدى في الأزمنة الغابرة إلى عواقب سيئة عملياً : فأوجد مثلاً مشكلات اقتصادية مثل الإسراف ونقص الاستهلاك وانخفاض مستوى الحياة والفقر والبطالة وغيرها ، وإليه يعزى نقص المساكن ، كما يعزى إليه كثير من الأمراض التي لم توجد من قبل والهرزال والموت ، وكذلك كان هو الباعث على إثارة معظم الحروب التي شهدناها عصرنا ، وحال دون تحقيق الخطط المناسبة البنائية للسلام .

ولكن بالرغم من كل هذه الحوائل والأضرار التي

# الفولكلور

## تاريخه ومدارسه ومناهجه

### بقلم الدكتور حسين مؤنس

#### (١) تاريخ دراسات الفولكلور ومذاهبه

##### ● اكتشاف ميدان جديد للعلم والفن

في مساء ٢٢ من أغسطس سنة ١٨٤٦م ألقى العالم الإنجليزي وليام جيمس تومس William James Thoms محاضرة في قاعة الأثينيوس في لندن عن فرع جديد من فروع المعرفة موضوعه «ثروة الثقافة المتوارثة بين أفراد الشعب the patrimony of traditional culture of the people» واقترح تسمية هذا الفرع بالفولكلور Folklore وهي كلمة جرمانية قديمة احتفظت بها اللغة الإنجليزية دون غيرها من اللغات الجرمانية ، وكانت تطلق قبل ذلك بصورة مبهمة على ما نسميه نحن اليوم بالأدب الشعبي . وكان تومس من علماء الأجناس المشهود لهم ، وقد كان محاضراته صدى بعيد سواء فيما يتصل بالاسم الذي اختاره لذلك الفرع من فروع الإثنولوجية (علم الأجناس) أو ما يتصل بتحديد له ميدان ذلك الفرع وما يمكن أن يتناوله من دراسات وما يؤدي إليه الاهتمام به من غير . وما أسرع ما تناقل الناس لفظ الفولكلور واستعملوه في كل اللغات الأوروبية بصورته الإنجازية في الميدان الذي اقترحه له تومس . والسريع في توفيق ذلك المصطلح أن مفهوم ذلك الفرع من الدراسة كان موجوداً ، وميدانه كان معروفاً على وجه التقريب ، وكان الناس يبحثون له عن اسم حتى يفصلوه عن علم الأجناس من جهة وعلم الأنثروبولوجية من جهة أخرى ، كما كان مفهوم «الثقافة» عندنا موجوداً ، وكنا نبحث له عن اسم واضح الدلالة ، فما كدنا نجد الاسم حتى جرى به كل لسان .

وفي تلك الحقبة من القرن التاسع عشر كانت فروع جديدة كثيرة من المعرفة قد ظهرت ، بعضها وجد له اسماً صالحاً كعلم النفس (السيكولوجية) وعلم الأجناس (الإثنولوجية) وعلم الإنسان (الأنثروبولوجية) ، وبعضها كان يبحث عن اسم كعلم الأحياء البحرية (الأيثنوغرافية) وعلم الماثورات الشعبية (١) هذا . وقد كانت العلوم التي وجدت لنفسها اسماً تجتهد في تحديد ميدانها والاستقلال عن علوم أخرى أصيلة تولدت هي عنها ، كما كان علم الاجتماع يسمى للاستقلال عن التاريخ ، وكما كان الكثير من العلوم المنفرعة عن «الطبيعة» يسعى للاستقلال عن الميادين وتحديد مناهجه وميادينه .

ويرجع الاهتمام بالثروة الثقافية الساذجة للشعوب إلى زمن بعيد : فقد اهتم بعمل مجموعات من آثار الأدب الشعبي ما بين قصص وشعر وأمثال نقر من هواة في شتى نواحي أوروبا ، فذكر منهم الأخوين جريم Grimme الألمانين ، وتيير Thiers وبيرو Perrault الفرنسيين ، وبراون الإنجليزي ، وفاليتا Valletta وليوباردى Leopardi وحوستينياني Giustiniani الإيطاليين ، ولكن أعالمهم كانت مجرد نشاط هواة لا يقصد من ورائه إلا إلى إشباع لذة الهواية .

##### ● الفولكلور والفولكس كونه

وخلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر كان نشاط علماء الاجتماع والإثنولوجية والأنثروبولوجية قد

(١) انظر جامع المفردات التي ذيلنا به هذا البحث تحت

لفظ tradition

بأنه : المحافظة على المأثورات الشعبية popular traditions وجمع مقطوعات الشعر الشعبي popular ballads سواء أكانت أسطورية legendary ballads أم لم تكن ، والأمثال المحلية والحكم الشعبية والعادات القديمة الباقية وكل ما يتصل بها . وقد انضم إلى هذه الجمعية علماء من كل الأقطار ، وبدأت في السنة نفسها تصدر دورية أسمها سجل الفولكلور Folklore Record ، ثم عدل اسمها إلى « صحيفة الفولكلور Folklore Journal » ، واعتبرت لسان حال الجمعية .

#### ● معنى الفولكلور وميدانه

وبدأت الجمعية عملها بتدريس الأسس التي يمكن أن يقوم عليها علم خاص بالفولكلور ، فبدأ الأستاذ جوم يفتح باب المناقشة في معنى الفولكلور ، واشترك فيها علماء من أمثال نت A. Nutt وهارتلاند E. Sidney Hartland وهرم J.G. Herder الألماني وغيرهم ، فذهب هارتلاند إلى أن الفولكلور هو علم المأثورات والتقاليد traditions ، ومضى يفضل ما يرد بلفظ traditions ، فذهب إلى أنه لا يقتصر على التقاليد ، أي ما يجرى أفراد الشعب عليه من طقوس خاصة ( particular rites ) في مناسبات معينة ، بل يشمل آراءهم الموروثة في مسائل الكون والحياة وأمثال الجارية على ألسنتهم وحكمهم التي يؤمنون بصحتها وما يترنمون به من أغان وأنشيد في المناسبات وغير المناسبات ، وذهب إلى القول بأن لفظ tradition معناه كل ما يحتفظ به الشعب من قديم popular antiquity . وذهب جوم إلى أبعد مما ذهب إليه هارتلاند فقال : إن الفولكلور يضم المعتقدات الخرافية superstitions ومعارف الشعب المتيقنة التي ما تزال قائمة perpetrated the people archaic knowledge of the people أو بعبارة أخرى : بقايا العصور البعيدة بما فيها البدائية .

وعلى هذا الاعتبار يشمل الفولكلور كل ما يمارسه الشعب بصورة ثابتة متكررة ( cotumant practices ) سواء ما اتصل منها بشئون الحياة اليومية العادية أو ما تعلق

شمل كل ناحية من نواحي الأرض فوضوا يعيرون البلاد يدرسون صنوف البشر ما بين متحضرين وغير متحضرين ويصنّفون المولات يضمونها مشاهداتهم وآراءهم ، ونشأ في ألمانيا علم فرع من المعرفة سمي الفولكلور كونده Volkakunde (أي دراسة الشعوب) متفرعا عن الجغرافية التي كانت تعرف في الألمانية باسم إردكونده Erdkunde (أي دراسة الأرض) ، ولكن هذا الفرع لم يكن علما ، وإنما كان مجموعا من المعلومات تخدم الجغرافية حيناً والاجتماع حيناً آخر وتدرس لذاتها حيناً ثالثاً ، فلما وصل مصطلح الفولكلور إلى ألمانيا قبله هواء الفولكلور كونده ، ولكنهم لم يحلوه محل مصطلحهم ، وإنما قالوا إن الفولكلور يعني مجموع معارف الشعب : ما يعمل به بالفعل ، وما يظن أفرادهم أنهم يعرفونه ، وما يتناقضونه فيما بينهم من شعر ونثر ، وما يحرمون عليه من عادات وطقوس وآراء وقصص وما إلى ذلك ، وبعبارة أدق « معارف الشعب » ، في حين أن الفولكلور كونده هو ما تعرفه الشعوب الأخرى عن هذه الناحية من حياة ذلك الشعب ، ولهذا فقد تنازع دراسات الفولكلور علماء الإثنولوجيا والأنثروبولوجية من أول الأمر .

#### ● الفولكلور يستقل عن الإثنولوجية والأنثروبولوجية

وعند ما ثبتت أقدام هذين العلمين وتحددت ميادين كل منهما بدأت تظهر الخطوط العريضة لما أصبح بعد ذلك علماً قائماً بذاته يعرف بالفولكلور ، وأخذ المهتمون به يعملون على تحديد مفهومه وميدانه ، ولم تأت سنة ١٨٧٨ حتى كان المتكلمون في الموضوع قد كثروا واحتاجوا إلى رابطة تجمعهم ليستطيعوا التنسيق بين جهودهم ، فتكونت في ذلك العام جمعية الفولكلور في لندن The Folklore Society أنشأها رجال يرجع إليهم الفضل في قيام هذا العلم من أمثال تومس المذكور وج .

ل . جوم W.R.S. Ralston و G.L. Gomme والرستون A. Lang وهندرسون W. Henderson و بلاك W.G. Black و كلود E. Clodd و تايلور E.B. Taylor وكوت F.L. Coote . وحددت الجمعية هدفها في أول اجتماع لها

تؤدى معانى (thinking Sounds بالإنجليزية و tintinnements بالفرنسية و Klingklang بالألمانية و tintinno بالإيطالية) .

٥ - التنبؤات (divinations) وكل ما يتصل بها من عقائد وطقوس .

٦ - الحياة اليومية وكل ما يتصل بها من نظم وصور للعلاقات بين الناس بشئ صنوفها وما يستعمله الناس فى هذه الحياة من أدوات البيت ، سواء ما كان منها للمناسبات أو لحاجة كل يوم بما فى ذلك الملابس والأثاث وزينة البيت والشخص والمواد التى تصنع منها وطريقة صنعها وأشكالها وألوانها والقواعد الفنية التى يعمرى عليها فى صنعها .

٧ - أدوات العمل فى المصنع أو الحقل والمثجر وأشكالها وبنائها وطرائق صنعها وما إلى ذلك .

وفى سنة ١٨٨٩ عقد فى باريس أول مؤتمر للمأثورات الشعبية popular traditions حضره ممثلون لكل البلاد الأوروبية تقريباً ، وكانت مناقشات ذلك المؤتمر خطوة فى سبيل التقريب بين وجوه النظر المختلفة الخاصة بالفولكلور .

● شيوخ الاهتمام بدراسات الفولكلور  
وفى سنة ١٨٩١ عقد فى لندن المؤتمر الدولى للفولكلور وقد وضعت فيه أسس العلم الجديد على أساس كتيب كانت جمعية الفولكلور قد أعدته ونشرته بعنوان Manual of folklore .

وفى سنة ١٩١٣ نشرت السيدة شارلوت لوفيا بيرنز Charlotte Loffa Burns رئيسة جمعية الفولكلور طبعة جديدة من ذلك الكتيب بعد أن وسعها وضمنها المبحث العلمى الذى تقرّر لدراسته .

وكان الأستاذ جوم قد نشر فى سنة ١٩٠٨ كتاباً بعنوان « الفولكلور » يعتبر من المعالم الهامة فى تاريخ ذلك العلم ، فقد ضمت خلاصة آرائه وآراء زملائه الذين اشتركوا فى وضع أسسه .

بطقوس المناسبات وما يتناقله أفراد الشعب خاصا بتاريخهم أو تاريخ البلاد الأخرى وأبطالهم وأبطال الآخرين سواء أكانوا من رجال الدين أم السياسة والحرب ، وتدخل فى ميدانه المعتقدات الدينية سواء أكانت متفقة مع الديانة الرسمية أم لم تكن .

وذهب هررد إلى أن هذا المصطلح الواسع المدى هو الواقع الملموس عند الشعوب التى لا زالت على الحال البدائية ، أما عند الشعوب التى تطورت وتقدمت أحوالها فيعتبر من مخلفات العصور الماضية .

### ● المدرسة الإنجليزية

وعلى هذا رأى ثبتت المدرسة الإنجليزية فى أواخر القرن الماضى .

وقد حددت جمعية الفولكلور هذا المذهب بقولها : إن علم الفولكلور يشمل ما يلى :

١ - المرويات المأثورة Traditional narratives وتشمل القصص الشعبي، وقصص البطولة والأساطير المحلية والأناشيد والأغاني والأمثال والحكم الشعبية .

٢ - العادات المأثورة Traditional customs وهى الأعمال التى تتكرر بالصورة نفسها والاحتفالات التى أصبحت إقامتها على نحو معين عادة متبعة ، والألقاب سواء أكانت للكبار أم للصغار ، وأدواتها إذا كانت ممارستها تحتاج إلى أدوات ، وكذلك اللعب بشئ صنوفها وأشكالها .

٣ - المعتقدات الزهية والتطيريات Superstitions and auguries وتشمل الأوهام التى يؤمن بها الشعب والسحر وطقوسه والتنجيم والتطيريات أو القنول سواء كانت حسنة أم سيئة .

٤ - اللغة الشعبية : وتشمل المصطلح الشعبى والأقوال والأمثال والألفاظ التى تستدعى معانى ( words with associations) والحركات الميمية (mimicry) والأصوات التى

البيت أو العمل دليلاً على تسلسل جنس من جنس ، ففى هذه الحال الأخيرة لا تصبح دراسة الفولكلور إلا فرعاً متصفاً لعلم الأجناس ، أم كانت العلاقة معنوية *spiritual* كاشتراك جنسين فى أسطورة واحدة ؛ إذ فى هذه الحال يصبح الفولكلور خادماً لعلم الميثيات (الميثولوجيا) ، ولذا قصرُوا اهتمامهم على المأثورات والتقاليد الشعبية الخاصة بالأمة التى يدرسونها ، وتركوا مسائل الأصول والعلاقات لمن يتخصص فيها من علماء الأجناس أو المؤرخين أو أساتذة الأدب المقارن أو الميثولوجية .

### ● المدرسة الألمانية

وشد عن ذلك الاتجاه بعض علماء الألمان ، فذهب مولر *M. Müller* إلى ضرورة البحث عن أصول العناصر الأسطورية التى تكون نواة الأدب الشعبى ، وجرم ذلك إلى مقارنة بعض الأساطير وأحداث الخرافة ببعض والنحت عن التشابه منها وغير المتشابه ، ثم تقصى أصول التشابهات . وانتهى مولر إلى القول بأن هناك أصلاً واحداً لكل الصور المختلفة التى تأخذها أسطورة معينة عند بعض الشعوب ، وقد أسرف هو ومن تابعوه فى ذلك إسرافاً خرج بهم عن ميدان الفولكلور وأفضى بهم إلى ميدان الميثولوجية المقارنة وهى علم خادم الأدب حيناً وللتاريخ حيناً آخر . ومع ذلك فإن الفولكلوريين لم يستبعدوا تماماً إهمال أتباع مدرسة مولر وخاصة دراسات بنى *T. Benfey* التى بينت أهمية الأصول الهندية لتراث الأساطير والميثيات المتداولة بين شعوب كثيرة ، ولا سيما أن بنى ومن اتجه فى طريقه من رجال المدرسة التى عرفت بالمدرسة الهندية *Indianistic School* قد استطاعوا أن يثبتوا بالفعل أن الجانب الأكبر من الحكايات الخرافية (*fabliaux-fables*) والأساطير (*legends*) والقصص الشعبية (*folk tales*) ترجع إلى أصول هندية ، وأنها وصلت إلى أوروبا عن طريق أصول شعوبها الهندية الأوروبية أو عن طريق القربس والعرب .

وفى أثناء ذلك كان المتخصصون يضعون كتباً مماثلة فى شتى بلاد أوروبا . وكل المؤلفات التى وضعت فى هذه الفترة لها أهمية خاصة فى تاريخ هذا العلم وتحديد ميدانه ومنهاجه ، وبعضها يبين اتجاهها خاصاً لبلد من البلاد أو مدرسة من المدارس ، ونذكر من هذه الكتب :

F. Kaindl, Das Folklore — Leipzig 1903.

G. Knortz, Was ist Folklore und wie kann man es studieren — Altenburg 1906. — Jena 1906.

« ما الفولكلور ؟ وكيف تدرسه ؟ » ثم أعيد طبعه سنة ١٩٠٦ فى « جينا » .  
P. Sébillot, Le Folklore, Littérature orale et Ethnographie traditionnelle. — Paris 1913

G.S. Hartland, Folklore, what is it, and what is the good of it. — London 1888

F. Kaindl, Die Volkskunde, ihre Bedeutung, ihre Ziele und ihre Methode — Leipzig, Vienna 1909.

« الفولكلور كونه » معناه : أهدافه ومنهجه .

F.S. Krauss, Allgemeine Methodik der Volkskunde.

« المنهج العام لفولكلور كونه » وهى مجموعة *« Legenden »* فى مجلة *Romanische Forschungen* « ابتداء من العدد الثالث سنة ١٨٩١ إلى سنة ١٨٩٧ .

Hoffman Kreyer, Die Volkskunde als Wissenschaft.

« الفولكلور كونه كعلم » وهو بحث نشر فى مجلة *Maan* سنة ١٩٠٢ .

### ● المدرسة الفنلندية

وظهرت إلى جانب المدرسة الإنجليزية مدرسة فنلندية تقول : إن الموضوع الرئيسى للفولكلور هو المأثورات الشفاهية وكل ما يتعلق بالميثيات *Myths* والأساطير *Legends* وكل ما نتج من هذه من صور الأدب والفن الشعبين . وقد حرص رجال المدرستين الإنجليزية والفنلندية على البعد عن المشكلات الأساسية التى تدخل فى نطاق الإثنولوجية ، وذلك حتى يستقل الفولكلور بذاته ، ولا يصبح علماً خادماً للإثنولوجية ؛ ولهذا فقد ترك رجال المدرستين جانباً موضوع علاقة الفولكلور بالإثنولوجية ، سواء أكانت هذه العلاقة خاصة بصلب الدراسة نفسها (*organic*) كاتخاذ أسطورة معينة ، أم أداة من أدوات

## ● المدرسة الأنثروبولوجية

شعبي غزير ، كالموضوع القصصى الذى نجده متوارداً في الآداب الشعبية في كل مكان ، وهو الذى تدور حوله قصة المارد الذى يخرج قلبه من جسده ويخفيه في مكان ما ومن ذلك أيضاً عقيدة نجدها عند كثير من الشعوب البسيطة تنهب إلى أن التماثيل تتكلم في ظروف معينة ، وأمر تماثيل ممنون معروف ، وفي القصص الإغريق نجد التماثيل الخشبية المتحركة في مؤخرات السفن تتكلم ، والبدائيون يعتقدون أن ما يحتويه من التماثيل في الأشجار يتكلم ، وفي بعض البلاد الكاثوليكية ما زال الناس يؤمنون بأن تماثيل الكنائس تتكلم ، وقد نشأت عن هذه العقيدة صور كثيرة من العادات والمأثورات والتقاليد ولما صدق بعيد في الفن والقصص والشعر أيضاً .

## ● غلبة المدرسة الأنثروبولوجية

وقد كتب علماء هذه المدرسة الأنثروبولوجية كثيراً ، ودلت كتاباتهم على أن منهجهم أو المنهج بالغرض المقصود من دراسات الفولكلور ، ولذا فقد غلبت آراؤهم على غيرها في ذلك الميدان خلال السنوات الخمسين الماضية ، وهذه المدرسة وإن كانت لا تفصل الفولكلور عن الأنثروبولوجية فصلاً كاملاً تفصح المجال أمام دارس الفولكلور ليقوم بإجزءه الرئيسى من العمل ، وهو دراسة الحياة الشعبية بصورها المختلفة دراسة منهجية ، فإذا تمت هذه الدراسة أخذ بمنهج الأنثروبولوجية في تقصى أصول هذه المظاهر الشعبية ومقارنتها بمثيلاتها عند الشعوب الأخرى .

وقد ذهب هذه المدرسة إلى أن عالم الفولكلور يشترك هو وعالم الأجناس في دراسة حياة الشعوب البدائية ، وينفرد بدراسة حياة الطبقات المختلفة في الجماعات المتقدمة ، ولذا فإن مجال عمله طبقات الشعب البسيطة التى تعيش منعزلة في القرى البعيدة والجبال والوديان ، وتحفظ في حرص بالعادات القديمة في البيت وخارجة وبالمرورث من العقائد وإخراقات وصور الإنتاج الذهني الساذج . وعلى هذا الأساس قالوا : إن أعمال علماء الأجناس

وفى مقابلة هذه المدرسة الهندية التى وسعت ميدان الدراسة إلى درجة كادت تغطى على الموضوع الحقيقي لأبحاث الفولكلور ظهرت مدرسة متشددة تنهج إلى تحديد الميدان تحديداً واضحاً تزعمها تاييلور E.B. Taylor ، وقد عرفت هذه المدرسة باسم الأنثروبولوجية Anthropological School قالت بأن ميدان دراسة الفولكلور هو الرجل الساذج البسيط ، سواء أكان بدائياً (primitive) أم لم يكن ، وقد اجتهد « نـت » A. Nutt ولانج Alfred Lang في تأييد وجهة النظر الأنثروبولوجية . وقالوا إن الفولكلور يقوم بدراسة جانب من علم الأجناس يتعلق بحياة البدائي الذى يعيش في بيئة متخلفة أو الرجل الذى يعيش في مجتمع متقدم متعلقاً بالمرورث من المآثورات قائماً من المعارف بما يصل إليه عن طريق أسلافه أو أئداده .

وذهب الإيطالي جويسبي بيترى Giuseppe Pittre إلى أن ميدان الفولكلور يشمل الحياة الإنسانية كلها ، ومناه علم الديموسيكولوجية Demoscologia ، ومعناه علم نفسية الشعب ، أى أن موضوعه يشمل الحياة المعنوية والمادية للشعوب المتحضرة وغير المتحضرة .

وقال بيترى : إن مظاهر الحياة الشعبية للشعوب البدائية ولطبقات الدنيا من الشعوب المتقدمة تحكمها قواعد معينة موروثه لها قوة القانون ، وهى تخضع لها أكثر من خضوع أى جماعة متقدمة لقوانينها . وهذه القواعد هى التى تفسر مظاهر الحياة الشعبية التى تبدو غريبة في بعض الأحيان . ومن أظهر هذه القواعد اعتقاد هذه الجماعات بالرويح ، أى أن لبعض الجماعات ومظاهر الطبيعة أرواحاً وقوى (animism) . وهذه العقيدة هى أصل السحر والكهانة ، وهى كذلك أصل كثير من القصص الشعبي . ومن هذه العقائد أيضاً الإيمان بإمكان انفصال الروح عن الجسد ، فقد كان موجوداً عند معظم الشعوب الأولى ، قبل أن تؤيده الأديان السماوية . وقد نشأ عن هذه العقيدة عادات ومآثورات وتقاليد كثيرة وقصص

دراسهم الرئيسة ، وظلوا يتبعون في دراساتهم منهاجاً عرف بالملهب الإثنولوجي ، وهو مذهب أكثر تعقيداً وأقل فائدة للمعنى بالفولكلور في ذاته : فهم يرون أن تؤخذ كل ظاهرة من ظواهر الحياة الشعبية ، سواء أكانت شيئاً مادياً محسوساً ( كالأداة والآلة وطريقة الاحتفال بمناسبة ما ) أم معنوياً ( كالعقيدة والرأى والأثر الأدبي ) ، ثم يحلّلوا هذه الظاهرة إلى عناصرها الأولى ، ويبحثوا عن مثيلاتها ومشابهاتها عند الأمم الأخرى . وهذه الطريقة لا تخلو من خطر على طبيعة الدراسة الفولكلورية ؛ فهي توسع مجال البحث والتقصي إلى درجة تخفى معها نقطة الابتداء ، وهذه الأخيرة هي التي تهتم دارس الفولكلور . بيد أن هناك نفرًا من المعتدلين من دارسي الفولكلور لا يرون بأساً في الأخذ بجانب من طريقة الإثنولوجيين ، وهم يضعون لذلك شرطين :

الأول : أن تبدأ المقارنات بعد أن تتم عمليات تسجيل الظواهر ووصفها وحفظها .  
الآخر : أن تكون نقطة البدء في المقارنة وأساس المازنة ظواهر وحدة إثنولوجية متجانسة معينة واضحة المعالم محددة الخطوط .

ونتيجة لذلك نجد دارسي الفولكلور منقسمين في الواقع إلى طائفتين :

الأولى : تتجه إلى تتبع الخصائص الأساسية لحضارة معينة عن طريق دراسة المأثورات الشعبية للأمة التي قامت فيها هذه الحضارة ، وهذه هي طائفة أصحاب الاتجاه القوي في الدراسة .

والأخرى : تنحرف نحو تعرف الأساس الإنساني المشترك للمأثورات ، وهذه هي طائفة أصحاب الاتجاه الأثنوبولوجي العام .

ولا يقتصر أمر الاختلاف بين الطائفتين على مناهج الدراسة التي تجري عليها جماعات الفولكلور المختلفة ، بل تشمل أيضاً إعداد متاحف الفولكلور وتنظيم المعاهد الخاصة به .

نفسا ينبغي أن تسمى أبحاثاً فولكلورية إذا دارت حول القطاعات المتخلفة أو الجماعات المنعزلة من الشعوب المتحضرة وما يتصل بهذه القطاعات والجماعات من صور الحياة والفن ؛ وبهذا لم يقف طموح الفولكلوريين عند الاستقلال عن علم الأجناس ، بل تعدوا ذلك إلى الإغارة على ميدان هؤلاء .

وأهداف الدراسات الفولكلورية بحسب ما تراه المدرسة الأثنوبولوجية هي جمع المأثورات الشعبية ودراستها ، ولا بد لجمع هذه المأثورات من منهج خاص يقوم على استبيانات Questionnaires تحرر الأسئلة فيها بصورة معينة ، وتستوفى الإجابات عنها في دقة وأمانة ، وتفرق بتعليقات واضحة للذين يقومون على استيفائها ، ويقوم أيضاً على تسجيل صور الحياة الشعبية بالتصوير والرسم والوصف المكتوب وتسجيل الأغاني بالكتابة العادية ( ortography ) ثم رسمها بالطريقة الخاصة بعلم الأصوات ( phonetic ) ووصف الحركات المصيرية mimicry من الحركة الصغيرة ( geste ) إلى الرقصة وتفسيرها ، وينبغي أن يقوم ذلك على رسوم توضيحية ( diagrams ) وتصوير الأشكال المختلفة ( types ) لكل أداة أو آلة أو قطعة من نسيج أو جلد وما إلى ذلك ، وإثبات أشكال الملابس وأنواعها وصورها واستعمالاتها ، هذا إلى ما سبق ذكره من تصوير مظاهر الأعياد والمناسبات ورسومها وكتيكة الاحتفاظ بها والاحتفاظ من ذلك كله بنماذج ، وإعدادها في مجموعات وحفظها بكل وسائل الحفظ المعروفة في متاحف .

### ● مذهب الإثنولوجيين

وقد أشرنا فيما ذكرنا من أصل الفولكلور أن الاهتمام بدراساته نشأت في الأصل عند علماء الأجناس ( الإثنولوجيين ) وعلماء الأثنوبولوجية ، فلما غلبت طريقة هؤلاء الآخرين ظلت هناك جماعة من علماء الأجناس تهتم بدراسات الفولكلور على أنه فرع من



الأعصر الذهبية الماضية كمصور شريك وفردريك ولويس الرابع عشر .

وإذا كانت حواشي هذه البلاطات تسعد بشهود مسرحيات تحدثهم عن أبطال الإغريق والرومان وقراءة شعر مجود يحاكي أشعار فيرجيل وهوراس والاستمتاع بلوحات وتماثيل لألفه الأويجب وربات الأساطير ، فإن الرجل الوسيط النشط العامل في ميدان الصناعة والاقتصاد أو العسكرية كان يريد أن يرى نفسه وحياته فيما يعرض عليه من صور الفن ، وكان على الفنان أن يبحث للسيد الجديد عما يرضيه ، فانصرف عن التحليق في الأجواء الإغريقية أو اللاتينية المصطنعة التي كان ينشئها من مادتها فنه ، واتجه إلى واقع الحياة يتأمله ويأخذ منه .

وفي أثناء هذا التطور الاجتماعي الشامل أخذ الكثير من صور الحياة الماضية يتلاشى : أخذ الأساطير من أهل المدن والأرياف يتركون قديمهم ويستبدلون به الجديد مما أتاها به العلم والتطور ، فأخذت الماثورات الشعبية تزول رويداً رويداً حتى خيف عليها من الزوال ، واتجهت لهم إلى المحافظة عليها كجزء من التاريخ الحضاري للشعب ، ومن ثم فقد نشأ الاهتمام بجمع هذه الصور الشعبية والمحافظة عليها ، وهذا هو الذي تصدى له المعنيون بدراسة الفولكلور .

وأما العلم فلم يعد أمره مقصوراً على طبقات ممتازة من المقربين للنوى السلطان أو من رجال الدين ، بل أصبح مشاعاً مشتركاً بين الناس أجمعين ، وتغيرت أهدافه تبعاً لذلك : فبينما كان يتجه في الماضي نحو المعرفة في ذاتها أو المعرفة التي تخدم ناساً دين ناس ، أصبحت غايته إيساع البشر كلهم ، فهو يعني بكل ما يسعدهم ويحسن أحوالهم ، ومن ثم فقد اتجه الدارسون إلى بحث أحوال طبقات الشعب وتقصى متاعها ومطالبها ، وهذا الاتجاه هو الذي أفاد الدراسات الفولكلورية .

## ( ب ) عوامل ساعدت على ازدهار دراسة الفولكلور

وقد لقيت دراسات الفولكلور من اهتمام الناس خلال الخمسين سنة الأخيرة ما زاد على ما كان يتوقعه لها أولئك الذين أنشئوا جمعية الفولكلور في لندن سنة ١٨٧٨ لأن الاتجاه الإنساني العام أيد هذه الدراسات ونهض بها ، سواء أكان ذلك الاتجاه في السياسة أم العلم أم الفن .

### ● العوامل السياسية والاجتماعية والعلمية

فأما من ناحية السياسة والتطور الاجتماعي فإن الاتجاه الديمقراطي الغالب على عصرنا وجه الناس إلى العناية بشئون الشعوب ، وأخذت الطبقات التي كانت تعرف في الأعصر الغابرة بطبقات الطعام والعوام تتجه إلى القوة والثروة والقيادة ، ولم تلبث أن انتزعت اللغة من أيدي الطبقات « الرفيعة » الماضية ، ونشأ لذلك راد الاهتمام بشئون الشعوب ، ولم تعد اللهجات شيئاً ضيقاً يرفع أهل العلم والفن عن دراسته أو العناية به ، ولم تعد عادات الشعوب وتقاليدها موضع سخرية أو ازدراء ، بل أخذت مكانها اللائق بها من الاهتمام ، وأصبح كل ما هو شعبي مفضلاً محبباً إلى الناس .

ولا حاجة بنا إلى الإشارة إلى التطور الاجتماعي الذي صاحب ذلك الانقلاب الحاسم في الأوضاع السياسية في أوروبا إذ ذاك ، فقد تضعف أمر النبلاء والممتازين من رجال الدين ، ولم تعد لهم وظيفة حقيقية في مجتمع يقوم على نشاط الأساطير وملكات الممتازين من أية طبقة كانت ، فأخذ أمر أولئك النبلاء يتلاشى ، وأخذت تزول معهم صور الحياة والفن التي كانت تستمد وجودها من وجودهم ، واتجه الفنانون وأهل الأدب نحو سيد المجتمع الجديد وهو الرجل الوسيط الذي يشتري الكتاب والجريدة ، ويحضر المسرح ، ويشهد معرض الصور ، ويقدر ما يقرؤه أو يراه بموازين جديدة تختلف عن موازين نبلاء البلاط في

### ● العوامل الفنية

وأما في الفن فقد كانت مدارسه المعترف بها قد استوفت أهدافها خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، واحتاج أهل الفن إلى موارد جديدة للإلهامهم وميادين جديدة لنشاطهم ، فقد تلاشى طراز الباروك والروكوكو ، وفقدت أساليبه طعمها في أوائل القرن التاسع عشر ، ثم جاءت مدرسة الاتباعية المجددة ( neoclassicism ) ووصل رجالها إلى ذروة الإتقان في التصوير والمثالة ، وماذا يمكن لفنان أن يصل إليه بعد لوحات بيتر بول وروبير ( ١٥٧٧ - ١٦٤٠ ) وهرانز فان رين ومبرانت وأنطون رافائيل ينجر وبوانفتورا جينلي وباك لوى دافيد وأضرابهم ممن لم يغادروا صورة من صور الجمال الإنساني إلا أبرزوها على هيئة تقرب من الإعجاز ، ولم يتركوا مشهداً من مشاهد الأساطير الإغريقية والرومانية أو موقعاً من واقف الكتب المقدسة إلا رسموه على أحسن نحو ممكن ؟ ثم جاء مذهب الابتداعية ( الرومانسية ) بضم حبشاً حاولوا من الرسامين والمثاليين والتبلاء والكتاب اتجهوا نحو الحرية والعاطفية والطبيعة والبساطة ، فرحموا كل ما يمكن رحمه مما يخطر على قلب فنان ، وماذا بعد لوحات جان أوجست دومينيك آنجر وجان إيبوليت فلانندان وبيتر كورنيليوس وفلهم كاولباخ ويوهان فلهم شيرمر وتيودور جيريكو وبوجين ديلاكروا ودوميه وجستاف دوريه ووليام بليك ووليام ترنر وإخوانهم ممن لم يغادروا منظراً من مناظر الطبيعة أو مشهداً من مشاهد تاريخ عصرهم دين أن يسجلوه في أزهي الألوان وأدق الخطوط ، ماذا يمكن أن يطمح إليه فنان بعد هؤلاء ؟ . . . وفي الأدب وصل الكتاب إلى أعلى قمم الجمال في الأسلوب والدقة في الأداء على طريقة الانبعاثيين المحدثين ، ولم تعد هناك غاية في ذلك الاتجاه بعد شاتوبريان وشيكسبير هوجو وتيفيل جوتييه وشيلر وهوفمانز تال وجيته وكارلايل وكوليريدج وأضرابهم من الاتباعيين المحدثين ، ثم بايرون وشيل وكيتس وستندال وبليزك

وجيته ونوفا ليس وهيلندرين ورياكه من الابتداعيين . . . وفي الموسيقى ، إلى أين يتهب موسيقى وراء ما وصلت إليه سلسلة من عباقرة النغم الذين وصلوا به إلى أقصى ما يمكن أن يصل إليه الواصل من التجويد والإتقان والتجويد : هيندل وهابدين وباخ وموتسارت وبتهوفن ؟ . . . خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر كانت مذاهب الفن المعروفة قد وصلت بأهلها إلى غاياتها ولم يبق إلا التكرار والانحدار أو البحث عن طريق جديد .

وكان هذا الطريق الجديد قد أخلعت معالمه تفتتح بسبب الانقلاب السياسي الاجتماعي الذي شمل أوروبا كلها خلال القرن التاسع عشر ، فطفرت من القاع طبقات من الناس تريد أن ترى نفسها مصورة بقلم الأديب أو ريشة الرسام ، طبقات من الأوساط ملئت أشكال القديسين وصور أبطال الأويجب وبطلات طروادة وشمت بلاغة شاتوبريان وميجو وتطلعت إلى نوع جديد من الفن والفنانين . هنا أخذ الناشئون من أهل الفن ينظرون إلى واقع الحياة بأخذهن منه ويصوغون ما شاءوا من نثر ونظم ، وظاهر الواقعيين من أمثال دوريه وإميل زولا وجيرهارت هاوبمان . شيئاً فشيئاً أصبحت الواقعية أساس الإنتاج الفني حتى بعد ظهور المدارس الفنية الكثيرة التي تراجعت في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن كالرمزية symbolism والواقعية impressionism والتعبيرية expressionism وغيرها ، وقد قامت كلها على أسس من الواقع وتركت التحليق المطلق مع الخيال والأحلام .

وهذه الواقعية تحتاج إلى علم بأحوال الناس وما تجري عليه حياتهم وما يدور في أذهانهم من أفكار وما تجيش به صدورهم من عواطف ، فاتجه الفنانون إلى الجماهير يدرسون أحوالها ويستلهمون مادة إنتاجهم منها ، حتى أولئك الشذاذ من أهل الفن الذين يوصفون أحياناً بالتهجين ، كما هو الحال مع رجال مدرسة الشثورم أونرد درانج Sturm und Drang في ألمانيا ، أو بالملاحين كما هو الحال في مدرسة الشعراء الملاحين les poètes maudits

وقد كان أهل شرق أوروبا أقرب إلى هذا المعنى من أهل غربها لأنهم بطبيعتهم واقعيون ، ولأن ثروة الموسيقى الشعبية عندهم وافرة على نحو لا نجده في غير نواحيهم ؛ ومن هنا فإننا نجد موسيقياً تشيكياً مثل سميتانا Smetana يصوغ قطعة « المولد أو Moldav » من الأنغام الشعبية الصافية يترنم بها جماعات الزراع على ضفاف ذلك النهر (قارن ذلك بالنغم المزرق الذى وضعه يوهان شتراوس لقطعة « الدانوب الأزرق ») ، ونجد جان سيبيليوس Jean Sibelius الفنلندى يصوغ قطعته الكبرى « فنلانديا » Finlandia من أنغام مواطنيه دون تزويق ، وكذلك نجد فى ألحان ريمسكى كورساكوف وبورودين من الروس . إن كل قطعة من قطع هؤلاء تعتبر مجموعة صادقة من الموسيقى الشعبية لبلادهم ، وربما كان المنهج الفنى الذى ساروا عليه فى جميع موسيقاهم الشعبية ثم استعمالها بعد ذلك هو أسم المناهج لمن يريد أن ينشئ آثاراً فنية على أساس من الواقع الشعبى ، وسرى فى عرضنا لما قامت به كل من البلاد الكبرى فى ناحية إحياء التراث الفنى الشعبى الطريقة التى سار عليها الروس وأهل شرق أوروبا فى ذلك السيل .

#### ● الميادين الرئيسة لأبحاث الفولكلور الأولى

هذا فيما يتصل بالموسيقى ، وهى أكثر نواحي الفن استفادة من أعمال الفولكلورين ، وأما فيما يتعلق ببقية نواحي التراث الشعبى ، فقد تناولت دراسة الفولكلور من أول الأمر ثلاث نواحٍ اعتبرت رئيسة يتفرع عنها غيرها ، وهى العادات Customs والطقوس rites والأفكار ideas فأمّا العادات فتشمل الناحية الاجتماعية من حياة الشعوب . وأمّا الطقوس فتشمل الدينية منها وغير الدينية ، وهذه الأخيرة تضم كل ما يجرى عليه الشعب من أساليب موروثية للاحتفال بالمناسبات ، سواء أكانت عامة كالأعياد القومية والمحلية والدينية ، أم خاصة بخاصة من النواحي كأعياد المحصولات وأعياد صيادى البر والبحر ، أو

فى فرنسا (قرلين وبودليز ومالاميه) حتى هؤلاء كانوا يعبرون عن واقع الحزن والثورة والشاغم الذى ساد بعض قطاعات المجتمعات الأوروبية فى ذلك العصر فى حين أن ضحككات يوهان شتراوس وفرانتس ليهار وشطلحات ريتشارد فاغنر تعبر أيضاً عن روح الجواهرم الراغبة فى السرور والمتعة فى جانب أو الطامعة إلى الخلد فى جانب آخر .

هذا كله احتاج إلى مادة جديدة ، فبدأت الأيدى تنبش أوراقى الماضى وتبحث فى أطواء حياة الشعوب عن شئ يمكن أن يكون مادة للفن ، فنجد فاجنر يبحث عن أساطير الجرمات القديمة ويقف طويلاً أمام أساطير النيبلونجن يأخذ منها موضوعات الأوبرات ، ونرى هنريك إبسن يستخرج من الأدب الرومى الشعبى أسطورة بيرجنت وينشئ منها درامة يتناولها إدوارد جريج ويصوغها فى أوبرا من أنغام أهل الجبال ، بل تمتد الأيدى إلى « ألف ليلة » ويطلع الناس بها ولماً شديداً حتى لنصح مورداً من موارد الفن العالمى ، وبصبر الاهتمام بالأدب الشعبى سمى من سمات العصر وميزة من ميزاته ، ويتلقف الناس فى كل مكان مجموعات النظم ولتثر الشعبى التى اجتهد الفولكلوريون فى استخراجها ونشرها .

ولكن نقرأ من أهل الفن انصرفوا بهذه المادة الساذجة واجتهدوا فى تزويقها وتحسينها حتى تصلح للعرض على المسارح ، فشوهت طبيعة بعضها كما نرى فى الأنغام ذات الطابع الإسباني التى اختارها جورج بيريه لأوبرا كارمن أو الأنغام ذات الطابع الهندى التى صاغ فيها ليودى ليب أوبراه « لاكمه » Lakmé de Leo Delibe أو الأنغام اليابانية التى نسمعها فى « مدام بترفلاى لبونيشى » . وعلى الرغم من النجاح العظيم الذى لقيته هذه القطع وأمثالها فإن علماء الفولكلور لم يروا فيها غير تشويه للموسيقى الشعبية لهذه الشعوب ، ورأوا أنه إذا كان لا بد من أن يقتبس الفنان من التراث الشعبى فليكن الاقتباس سليماً يحفظ على الأصل الشعبى وروحه وطابعه .

خاصة بالأفراد كمحفلات الزواج والميلاد ، ولما تمهما إلى ذلك .  
وأما الأفكار فتندرج تحتها العقائد الدينية ، سواء  
أكانت رسمية معترفاً بها أم مورثة من القدم ينكرها رجال  
الدين ولا ترضى عنها العقيدة ، ويدخل فيها أيضاً القصص  
والشعر والأمثال وما إلى ذلك .

وقد اتجه الاهتمام من أول الأمر بالفرع الأول ، وهو  
الخاص بالعادات وما يتدرج تحتها من تقاليد ، لأنها  
ذات صلة وثيقة بنظام المجتمع ومستواه الحضارى العام ،  
وكل شئ فيها له علاقة مباشرة بالإنسان نفسه وبأسرته  
والبيئة التى يعيش فيها والأصل الذى يتنى إليه .

أما الطقوس فعملها يتصل بالعقائد أو يتفرع عنها ،  
حتى ما تبسط منها وأصبح مجرد عادة نجده يرجع آخر  
الأمر ، أو فى مرحلة ما من تاريخه إلى أصل دينى : مثال  
ذلك الاحتفال بيوم عاشوراء ، فقد تبسط مع الزمن حتى  
أصبح اليوم فى مصر مجرد مناسبة يصنع فيها لون معين من  
الطعام ، فهو فى أصله البعيد احتفال اليهود بدكرى عبور  
موسى عليه السلام البحر الأحمر ونجاته وقومه من فرعون  
فأخذته المسلمون عنهم على أيام الرسول صلى الله عليه وسلم  
وقالوا إنهم أولى من اليهود بالاحتفال بهذه المناسبة التى  
ذكرها القرآن الكريم ، ثم تصادف اتفاق تاريخه — العاشر  
من المحرم — مع تاريخ استشهاد الحسين عليه السلام فى  
كربلاء ، فتلحق به الشيعة ، وأصبح الاحتفال به عندهم  
فرضاً واجباً له رسوم وطقوس ، ولهذا فقد اختلف قدره فى  
شئى بلاد الإسلام بحسب المذهب السائد : فأما عند  
الشيعة فهو اليوم الأكبر ، وأما عند أهل السنة فقد نسي أصله  
ولم يبق من رسومه إلا ما قلناه ، فالاحتفال به عندهم  
تقليد اجتماعى إلا أنه متولد من أصل دينى قديم . وعلى  
العكس من ذلك هناك طقوس دينية ترجع فى أصلها إلى  
تقاليد اجتماعية ، عرف رجال الدين كيف يربطون بينها  
وبين العقيدة ، مثل شجرة عيد الميلاد عند بعض طوائف  
المسيحيين ، فهى فى أصلها تقليد جرمانى قديم توارثته  
القبايل الوثنية الضاربة فى شئلى أوروبا ، فقد كان

أفراد كل قبيلة يعقدون اجتماعاتهم فى الليالى القمرية تحت  
الشجر ، وفى الشتاء عند ما تنفض جميع الأشجار أوراقها  
تظل أشجار الصنوبر محظطة بهيئتها فتكون الاجتماعات  
تحتها ، فلما رأى المبشرون بالنصرانية ولع أولئك الجرمان  
بشجر الصنوبر خلال أشهر الشتاء أوهمهم بأن المسيحية  
أيضاً تقدس هذه الشجرة وتربط بينها وبين ميلاد السيد  
المسيح ، ومن هنا نشأ الربط بين هذا النوع من الشجر  
وعيد الميلاد ، وأصبح ذلك طقساً دينياً متولداً عن عادة  
اجتماعية . ويقال مثل ذلك فى الجانب الأكبر مما تقوم  
به الشعوب من طقوس فى مواسم معينة : فهى إما صادرة  
عن أصل دينى أو ربط رجال الدين بينها وبين مناسبة  
دينية ، فزاد تمسك الناس بها ، ثم تنسى الشعوب مع الزمن  
ما يصل الكثير من طقوسها بالدين والعقائد ، ولا يبقى من  
الطقس إلا صورته الاجتماعية .

وقد قلنا إن القصص والأغاني تدخل تحت فرع  
الأفكار ، وإذا نحن درسنا مجموعة ما تنتقله أجيال كل  
شعب من قصص وجدانها آخر الأمر تدور حول المثل  
الغيا إلى استمساك بها الشعب خلال تاريخه : فالمصريون  
القديما مثلاً كانوا يتناقلون قصة الإله أوزيريس الذى  
قتله الإله ست وبكته زوجته إيزيس ، ثم نهض ابنه الإله  
حورس فجمع أشلاء المبعثرة فى نواحى الوادى ونفخ فيها  
الروح وانتقم من قاتل أبيه ، وقد استمسك الشعب المصرى  
بهذه الأسطورة عشرات القرون ، لأنها تصور إيمانه  
بالعدالة الإلهية وتقديره لوفاء الابن لأبيه والزواج لزوجها .  
وأقاصيص الزناتى خليفة والوزير سالم تصور أحلام الجهاد  
والحرب وذكريات الفتوح الإسلامية الماضية ، وهذه  
الأقاصيص ترتكز على أقاصيص أقدم منها كانت تصور  
حروب المصريين القديما مع الليبيين ، وأقاصيص ألف  
ليلة تصور أحلام المحرومين ونزوعهم إلى التمتع بفرط  
الترف ، وهذا كله يؤكد القيمة الرمزية للقصة الشعبية  
folk-tale وهى أنها تصوير للمثل العليا للوحدة إنشولوجية معينة .  
وقد تكون القصة الشعبية محاولة لتفسير ظاهرة لا يجد

كأسطورة جعفر الطيار كانت في نظر الناس تاريخاً ، وقد رواها شيوخ وعلما على أنها تاريخ ، ومعظمها مقتبس من القصص الشعبي للبلد المفتوح نفسه ، كما نرى في حديث أرماتوسة في قصة فتح مصر وكرامات عقبة بن نافع في فتح المغرب وأسطورة ابنة بليان في فتح الأندلس ، وقد ثبت بالبرهان أن هذه الأخيرة كلها نشأت في موضع واحد هو مصر ، وأنها الصورة الإسلامية لأساطير مصرية قديمة ، وقد بدأت كلها ساذجة بسيطة ، ثم أضاف إليها كل قصاص شيئا ، ثم تكفل المنشدون والمغنون وشعراء الشعب بتهديب ذلك كله وربط بعضه ببعض . ومن الملاحظ أن القصة الشعبية لا تزال حية نائمة متطورة ما ظلت على ألسن الناس متداولة بين القصص والسهار ، فإذا كتبت فقد ثبتت و « ماتت » نوعاً ما ، وبدأت تخرج من ميدان القصص الشعبي وتتدخل في ميدان الأدب الرسمي المحدد كما نرى في أسطورة رولان التي دخلت ميدان الأدب الفرنسي بعد أن سجلها توربو Turbot بعنوان *La Chanson de Roland* وأسطورة السيد القمبيطور التي دخلت ميدان الأدب الإسباني بعد أن كتبت بعنوان *Poema de Mio Cid*

وفما يتصل بالأدب العربي الشعبي نجد أن ما يعرف « بأيام العرب » كان في الأصل أساطير تسلي بها عرب الشمال في أسماهم ، وكلها تدور حول وقائع حربية صغيرة لا أهمية لها إلا بالنسبة للقبائل التي شاركت فيها . وقد كانت هذه « الأيام » في أول أمرها ساذجة بسيطة خشنة تشبه ما نجده من بقايا الشعر الجاهلي في مجموع كحماسة أبي تمام ، ولو عثرنا عليها في صورها الساذجة الأولى لكانت ذات تنوع عظيم لمن يؤرخ للجاهليين ، ولكنها ظلت تتناقل على الألسن وتنمو حتى بدأت تسجل خلال القرن الهجري الثاني ، في عصر اشتدت فيه العداوة بين عرب الشمال وعرب الجنوب أو مضر وإيمن أو قيس وكنب ، فأخذها المدونون من أفواه الرواة ساذجة بسيطة صادقة وصاغوها على ضوء النزاع بين جزأى العرب

لما العقل البدائي تعليلاً ؛ فكل شعب تقريباً لديه أقاصيص تفسر له قصة الخلق وتشرح له أسباب المطر والرعد والبرق والزلازل وما إلى ذلك ، وهي في الغالب أقاصيص أسطورية تتعلق بقوى عالية أو بمخلوقات لها قوى خارقة . وأفراد الشعب الذين يتناقلون هذه القصص لا يرون فيها أساطير وإنما يرون علماً وحقائق : فالأسطورة القائلة بأن الأرض محمولة على قرن ثور وأن الزلازل تحدث عند ما ينقل الثور الأرض من قرن لقرن ليست في نظر من يروونها من أفراد الشعب أسطورة ، وإنما هي الحقيقة والتفسير الصحيح لحدوث الزلازل . وهذه الأسطورة بالذات تعطينا نقطة البدء التي تفرع منها « أدب شعبي » خاص بالموضوع ، فقد استبدل الإغريق بالثور إنساناً هائل الحجم والقوة ، وحموه « أطلس » ، وجعلوه لا يحمل الأرض بل السماء ثم استقوا منه اسم يطل من أبطال الأساطير وهو أطلانطوس وجعلوه ملكاً معادياً للإغريق ، فساخته الآلهة جيلاً هو جيلي الأطلس بالشمال الإفريقي ، ثم جعلوا هذا الجبل ملكة تسمى أطلانطيدا توجها على مملكة من ممالك الأحلام في الصحاري التي تلي جبال الأطلس جنوباً ، ثم غارت أرضها وطفئت عليها مياه المحيط الذي سمي نتيجة لذلك بالأطلانطيكوس ( الأطلسي ) ، ثم صارت الأسطورة كلها أساساً لقصص أوروبية حديث .

والأساطير كلها ، كجزء من الآداب الشعبية ، لا تخرج في أصولها عن ذلك : فأساطير الإغريق مثلاً إن هي إلا تصورات لما كان اليونان يعتقدونه في أصل الأرض والسماء والبشر ومظاهر الطبيعة ، وعلاقة بعض هذه الأصول ببعض ، وقد بدأت كلها ساذجة بسيطة كجرد تحليل لظاهرة ما ، ثم زادت تعقيداً وإثقاناً مع الزمن ، حتى أصبحت قصصاً طويلة متشابكة الحوادث ، ومن هذا أيضاً ما يحدث كثيراً من أن تكون القصة تصويراً لتاريخ كما يراه الشعب ، فأساطير طروادة هي تاريخ حروب طروادة كما عرفه جمهور الإغريق ، والأساطير الكثيرة التي تروى حول الفتوح الإسلامية

يشيخ ويكمل عمره وهو ثمانون سنة ، فيسقط ريشه ويموت  
 فيأخذ صقراً آخر ، وهكذا حتى اكتملت الصقور سبعة ،  
 فلما حان حين السابع وتسميه الأسطورة باسم « لبد »  
 أدرك لقمان أنه لن يعيش بعده ، فلما حطت الشيوخوخة  
 على الصقر وسقط ريشه ونزل به الموت اجتهد لقمان في  
 إنعاشه دون جدوى ، ومات ومات معه لقمان ، ولهذا قالوا  
 « أخنى عليه الذى أخنى على لبد » . فهذه الأسطورة تمثل  
 الخيال البدوى الساذج وإيمان الجاهليين بأن لكل إنسان  
 طيراً يعيش ما عاش ويموت بموته ، فإذا قتل الإنسان دون  
 أجله ظل الطير شريداً باكياً معولاً حتى يؤخذ بأثر صاحبه  
 ويطل دمه ، وهذا الطير يسمى بالهامة ، وتذهب الأساطير  
 إلى أن الهامة لا تستريح حتى تسقى من دم قاتل صاحبها ،  
 ولهذا قال شاعرهم « حتى تقول الهامة اسقوني » .

وهذا كله يقر لنا أن الأساطير ليست مجرد ترهات  
 أو لغو لا قيمة له ، بل هي آثار ذهنية لها قيمتها وأهميتها ،  
 وهذا قال وليام جيمس تومس أبو علم الفولكلور : « إن  
 الأساطير لا تنشأ من لا شيء ، إن الأسطورة كما  
 يتصورها أولئك الذين لا يهتمون بالفولكلور تبدو وكأنها  
 لغو صدر عن لا شيء ولا يعنى شيئاً ، أما إذا درسناها  
 وسبرناكنها تبين أنها في الواقع ثوب لمعنى أو لمعان رى إليها  
 الذين صاغوها دون وعى منهم ليصوروا أنفسهم ومثلهم  
 العليا وتاريخهم » .

• • •

وتدخل الأدوات والآلات تحت العادات ، على أنها  
 جزء من الحياة اليومية التى تتكرر بحكم العادة ، وهى  
 تحتاج في جمعها ودرسها إلى العلم بالتاريخ والآثار حتى  
 يمكن تتبع كل منها إلى أصولها وتعرف تاريخها ، وينبغى  
 أن يراعى في ذلك الجمع التفریق بين الأصل الساذج  
 والمهذب المصوغ stylisé لأغراض السياحة والتجارة  
 فإن هوة الطرف والغرائب قد شحذوا هم المقلدين حتى لم  
 يدعوا شيئاً مهما كان قدره ونوعه إلا قلده : من رموس  
 حراب ما قبل التاريخ إلى قطع الأثاث من شتى البلاد

الكبيرين ، فدخلها التحريف و « التهذيب » والإكمال  
 فأصبحت بصورتها الحالية صورة للتزاع بين عدنان  
 وقحطان ، ولم تكن كذلك في أصلها ، بل أضيفت إليها  
 فقرات وأشعار وضعت لأغراض سياسية معينة ، فلم تعد  
 أدباً شعبياً جاهلياً وإنما صارت أدباً عربياً إسلامياً ، لا قيمة  
 لها إلا بالنسبة لمن يدرس تاريخ الأدب العربى بعد الإسلام .

ومن الأساطير ما يرجع إلى أصل إنسانى واحد  
 مشترك ، بل ذهب رجال المدرسة الهندية التى ذكرناها إلى  
 أن الأساطير الكبرى في تاريخ الإنسانية ترجع كلها إلى  
 أصل واحد ، وقد بذلوا في دراسة هذه الأساطير وتتبّعها  
 إلى أصولها أضعاف ما بذلوا في دراسة آثار الآداب  
 الرشيدة . ويكفى أن نلقى نظرة على الأبحاث التى كتبت  
 حول قصص ألف ليلة وكليلة ودمنة وبرلهم ويزاوصف  
 وما صيغ من الأساطير حول شخصية لقمان ، لكى نتبين  
 قدر الجهد الذى بذل في ذلك السبيل ، ولم ينته مؤرخو  
 الأدب العربى إلى قيمة هذه الآثار . بل استكتف معظمهم  
 من مجرد الإشارة إليها كأنها سقط متاع ، وكان ذلك من  
 حسن حظ هذا القصص ، فظل حياً متداولاً بين الناس  
 محتفظاً بسذاجته وصدق دلالاته ، حتى وصل إلينا في  
 صور مهملة لم يحرص أحد على تهذيبها . وشأن قصص  
 ألف ليلة في ذلك الباب معروف وكذلك قصص عنتر  
 وعبله وسيف بن ذى يزن والأميرة ذات الهمة وما إلى ذلك  
 كله ، ولو التفت إليها أهل الآداب لأفسدوا طبيعتها  
 الساذجة من ناحية ( كما فعلوا بأيام العرب ) ، ولكن في  
 استطاعتهم من ناحية أخرى أن يستخرجوا منها مادة طيبة  
 للإنتاج الفنى .

ويكفى أن نشير هنا إلى الأساطير التى تدور  
 حول لقمان ، فإن الكثير منها مقتبس من حكايات  
 إيسوب ، والبقية صاغته العقيلة العربية الساذجة ، ومن هنا  
 فهو يكشف لنا عن بعض نواحيها ، ومثال ذلك الأسطورة  
 التى تقول إنه عمر ٥٦٠ سنة ، وترد ذلك إلى أنه كان  
 يربى صقوراً ، يأخذ الواحد منها فريخاً ولا يزال يرباه حتى

أساس من مادة أصيلة موضوعة في وضعها الصحيح من الزمان والمكان . وقد ذهب نقر من العلماء إلى أن مهمة الباحث في الفولكلور في هذه الناحية تقف عند جمع المادة السليمة وعرضها ووصفها وصفاً علمياً صحيحاً ، أما الاستنتاج بعد ذلك فن عمل المؤرخ أو الإثنوغرافي ، بالضبط كما يقولون إن مهمة المؤرخ تنهى عند استخراج الوثائق وتحقيق المراجع وعرض الوقائع ، أما الاستنتاج منها بعد ذلك فن عمل الفيلسوف .

### (ج) بعض الجهود التي بذلت في ميدان الفولكلور

والآن وقد مررنا هذا المرور السريع بتاريخ الفولكلور ومدارسه وأصوله وعلاقته بالعلوم المتصلة بميدانه سنعرض الجهود التي قام بها كل بلد من البلاد التي عتبت بدراساته وشؤون .

#### ● ألمانيا

أول من قام بجمع الأغاني والقصص الشعبية الألمانية هما الأخوان يعقوب وفلهلم جريم Jacob und Wilhelm Grimm المعروفان في تاريخ الأدب الألماني ، فقد نشرنا بين سنتي ١٨٦٢ ، ١٨١٥ مجموعة من حكايات الأطفال والبيت Kinder und Hausmarsohen — Berlin 1812-1815. ثم أعيد طبعها في سنوات ١٨١٩ — ١٨٢٢ و ١٨٥٦ .

وقد واصل عمل الأخوين جريم الأستاذ فردريك شميت Frederik Schmidt الذي نشر في سنة ١٨١٩ كتاب « ثمان عشرة حكاية » Achzehn Erzählungen وقد اقتبسها من المجموعة المنسوبة إلى شترابارولا Straparola ، وهي مجموعة تضم قصصاً شعبياً ألمانيا يرجع معظمه إلى عصر النهضة الأوروبية .

ثم جاء علماء آخرون كثيرون عنوانوا بنشر مجموعات من الأقاصيص الشعبية الألمانية أهمهم Temme, Harrys

والعصور ، حتى قال سيرام Ceram في كتابه « ملوك وقبور وعلماء » : إنه بعد اكتشاف آثار بومبي Pompeia بقليل عرضت في الأسواق قطع تكني لإنشاء مائة مدينة مماثلة من بلاط الشارع إلى قطع النافورات ، بل عرض أحد التجار موميات مقلدة . وفي كل من متاحف الآثار في شتى بلاد الولايات المتحدة من مخلفات ألانكا ما يزيد أضغافاً على ما يضمه متحف ليا عاصمة بيرو من آثار ذلك الشعب . وهذا كله يبعث على التدقيق في اختيار القطع واستخدام كل الوسائل التي بلجأ إليها علماء الآثار في بحث التحف الأثرية وتمييز الصحيح منها من الزائف ؛ لأن ألواناً من ألوان الصباغ أو انحرافاً معيناً في وضع مقبض لإبريق قد يدفع عالماً من العلماء إلى فروض واستنتاجات بعيدة المدى .

ذلك أن هيئات الأدوات والآنية أدل على اتصال الحضارات وعلاقات بعضها ببعض من مشابهاة الآثار الأدبية ، لأنها أشياء ملموسة وبجاء الاقتراض والتخريب محدود على خلاف الحال فيما يتصل بالشعر والنثر والآراء والعقائد والأساطير ، ومن ثم فلا بد من العناية والتدقيق في الاختيار ، ولا بد أيضاً من التحفظ في الدرس والاحتراز من الإسراف في الاستنتاج والتخريج . وهناك نواح وقرى قد تخصص أهلها في التقليد : ففي صعيد مصر صناع يخرجون من الأدوات والآثار ما يعجز أمر الإحصائيين عن كشف تزويرها ، وعلى جانبي عمر خير في شمال الهند قبائل أفغانية تصنع بأيديها كل شيء من آثار الغول والأشغانيين إلى المدافع السريعة الطلقات وصناعها المهرة يحرصون على أن يتقشوا على كل رصاصة اسم المصنع الإنجليزي أو الروسي أو الأمريكي الذي يقلدونه على نحو من الإقناع حير رجال المصانع نفسها . فلا بد إذن من علم غزير واطلاع على كتب التاريخ والرحلات خاصة ، ومعرفة بالحضارة المحلية والخامات التي تصنع منها أدواتها وما إلى ذلك حتى يكون الجمع سليماً ، وحتى تكون الدراسات التي يقوم بها العلماء بعد ذلك على

وتنتج تحت جهود الألمان في ذلك الميدان جهود  
النمساويين ، ونذكر من أمهات مؤلفات علمائهم :

Spaun, Österreichische Volkslieder

(أغان شعبية نمساوية)

Süss, Salzburgerische Volkslieder.

(أغان شعبية من سالزبورج)

Wolfram, Nassauische Volkslieder.

(أغان شعبية من ناساو)

وفي سنة ١٩٢٠ صدر في ألمانيا كتاب يعتبر من  
الأصول التي يعتمد عليها في الدراسة وإحصاء المراجع عن  
دراسات الفولكلور لا في ألمانيا وحدها بل في بقية بلاد  
العالم ، وقد استفدنا منه كثيراً في ذلك البحث ، وهو :

E. Hoffmann — Krayer, Volkskundliche Bibliographie.

(برلين ولايسيك) ثم أعيد طبعه سنة ١٩٣١ .

## • إنجلترا

أقدم مجموعة من الآثار الفكرية الشعبية الإنجليزية  
تنسب إلى الأستاذ بيرن Burne الذي نشر في سنة ١٧٢٥  
كتاباً بعنوان Vulgar Antiquities ضمنه أقاصيص  
وأغاني جمعها من أفواه الرواة .

وجاء بعده J. Ray الذي نشر في سنة ١٧٤٢ مجموعة  
من الأغاني الشعبية الإنجليزية في كتاب سماه :  
Complete collection of English proverbs and sayings  
وفي سنة ١٧٧٦ نشر Demeunier بحثاً مقارناً في العادات  
والثقافات العامة تحت عنوان :

The spirit of habits and Customs of the different  
peo ples.

وفيما بين سنتي ١٨٥٠ و ١٨٨٥ نشرت في إنجلترا  
كتب كثيرة ذات أهمية كبيرة بالنسبة لدراسات  
الفولكلور في إنجلترا أهمها :

Rathery, Popular songs and sonnets — London 1860

H. Hazlit, English proverbs and proverbial phrases —  
London 1869.

Auerbach, Stahl, Vogt, L. Bechstein, W. Binder,  
Alberts, Johann W. Wolf.

ولم يقتصر عمل الجامعين الألمان على الأقاصيص ،  
بل تناول الأساطير والأغاني ووصف الألعاب والعادات  
وتقاليد المناسبات وطقوسها ومظاهر الحياة العامة والتقويمات  
التي توضع للزرايع والصناعة ومن إليهم ، ومؤلفاتهم في هذه  
الميادين لا تحصى كثرة .

وأكبر الجمعيات العاملة في ذلك الميدان هي اتحاد  
الفولكلورس كونده Verein für Volkskunde وهو اتحاد  
قديم كان مركزه الرئيسي في برلين ، وله فروع في نواحي  
ألمانيا ، ويمكن الاتصال به في بين للوقوف على سير  
الدراسات الفولكلورية في ألمانيا ، وتعرف متاحفه ومجموعاته  
ومجلاته والمؤلفات الخاصة به .

ونكتفي بالإشارة منها إلى ما يلي :

Lohmeyer\* Die besten See und Flotten Lieder (1900)

(أحسن أغاني البحر والأساطيل)

F. von Dürst, Fränkische Volkslieder.

(الأغاني الشعبية الفرنجية)

Hoffmann von Fallersleben und E. Richter, Schlesische Lieder

(أغان من شلزويز)

K. Becker, Rheinischer Volkslieder

(أغان شعبية من بلاد الراين)

L. Erk, Deutsche Liederhort

مجموع أغاني شعبية . وقد صدرت سنة ١٨٥٦ ثم أعاد نشره بعد أن أمته وزاده  
F.M. Bohms في سنة ١٨٩٣ و ١٨٩٤ . والكتاب يضم ما يزيد على  
٢٠٠٠ أغنية شعبية ألمانية .

R. von Lalfencron, Die historischen Volkslieder der Deutschen.

(الأغاني الشعبية التاريخية للألمان)

Bohms, Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus  
dem 12-17 Jahrhundert.

أغاني الألمان الشعبية من القرن الثاني عشر إلى السادس عشر مرتبة بحسب  
ألفاظها وطريقتها

Friedlaender, 100 Volkslieder.

(مائة أغنية شعبية)

Hartmann und Abele, Volkstümliche Weihnachtslieder in  
Bayern, Tirol und Salzburg

(أغان شعبية لعيد الميلاد من بافاريا وتيرول وسالزبورج)



## ● إيطاليا

بدأ التأليف في فروع من الفولكلور في إيطاليا من أوائل القرن التاسع عشر ، وقد عني بجمع المادة الفولكلورية وتحليلها ودراستها نفر من علماء الاجتماع والإثنولوجيا والأنثروبولوجية نذكر منهم :

Visconti, A. Kopisch, N. Tommassi, Placucci, Jorio, Bresciani, Brofferio

ولكن التخصص في دراسات الفولكلور لم يبدأ في إيطاليا إلا من منتصف القرن التاسع عشر ، وظهرت أسماء كان لها أعظم الفضل في دراسات الفولكلور لا في إيطاليا وحدها ، بل في العالم كله مثل :

G. Vienna, N. Castagna, J. Spano, J. Giusti, F. M. Palumbo, C. Pascualigo, S. Bonifacio, L. Morandi, M. Staglieno, L. de Vassano.

ونشر علماء كثيرون مجموعات من نماذج الأدب الشعبي الإيطالي ما بين أغان وقصص وأمثال وحكم ، أحدهم :

F. Bruni, D. Marcoaldi, J. Ricordi, G. Nigra, A. Canali, V. di Giovanni, A. Brouiller.

وأهم من هؤلاء جميعاً فهو يعتبر من مؤسسي دراسات الفولكلور ، ويذكر دائماً إلى جانب تومس والأخوين جريم والعالم الروسي Afanasiev ومن أهم مؤلفاته التي لا تستغنى عنها مكتبة من مكتبات معاهد الفولكلور :

Biblioteca di Curiosita popolare tradizionale.

مكتبة غرائب القاذورات الشعبية ، وقد أصدر منها تسعة مجلدات حتى سنة ١٨٩٢ .

ومن مؤسسي الدراسات الفولكلورية في إيطاليا Loria الذي أنشأ المتحف الإثنوغرافي الإيطالي Museo Italiano di Etnografia وأكبر مؤسسات الفولكلور في إيطاليا :

Società per lo studio della tradizione popolare. Roma

ومن الكتب العامة الرئيسة في دراسة الفولكلور :

Cox and Jones, Popular Ballads of the Middle-Ages — London 1871.

Dalziel, Popular and infantile ballads and rhymes — London 1860

Dasent, Popular tales of North Scotland — Edinburgh 1859.

L. Brucyere, Popular tales of Great Britain — London 1873.

G. Henderson, Folklore of the North of England — London 1879.

Tachet de Barneval, Legendary history of Ireland — London 1856

وبعد قيام جمعية الفولكلور التي أشرنا إليها توالى المؤلفات في صميم الموضوع ، بعضها عن الفولكلور نفسه كعلم أو فن ومذاهبه ومناهجه ، وبعضها الآخر عن نواح مختلفة منه ، وهذه الكتب تعتبر من أسس ذلك العلم . وقد أشرنا إلى طائفة منها ، وسنكتفي بذكر أعلام المؤلفين فإن مؤلفاتهم كثيرة ، منها مقالات كثيرة ظهرت إما في دورية سجل الفولكلور أو في «مجلة الفولكلور Folklore Journal ومجلات أخرى» عليها طائفة من الأبحاث والأثر وبولوجية .

G. Laurence Gomme, W. James Thoms, Alfred Lang, E.B. Taylor, Robert Hunt, A. Nutt, Mac Nally, William Jones, William Barter, Lach-Szyrna, Kinohan, Thisselton, Dyer, J. Curtin...etc.

وتجدر الإشارة إلى كتاب نشره عام ١٨٤٤ ألفريد لانج مؤسس المدرسة الأنثروبولوجية في الفولكلور ، وهو يعتبر من الكتب الرئيسة التي لا يستغنى عن الاطلاع عليها دارس لهذا العلم وهو «العادات والميثاقات Customs and Myths ثم أعقبه بكتاب آخر عن الميثولوجيا عنوانه « Mythology » سنة ١٨٨٥ .

وأهم جمعيات الفولكلور في إنجلترا :

Folklore Society  
Folksong Society  
Gypsy-lore Society

وما زالت جمعية الفولكلور هي الهيئة الرئيسة لهذه الدراسات في إنجلترا ، ولم تتوقف مهمتها Folklore Journal عن الصدور ، وهي من أهم مراجع هذه الدراسات .

Eugène Cordier, A. Assier, L. Maurcy, Collin de Plancy, E. Cortet, Laisnel de la Salle.

### وفي القصص والحكايات ظهرت مؤلفات :

Monier et Vingtrimier, L. Schaeegans, Dulaurens de la Barre, L.M. Menzies, J.F. Bladé, Luzzel...etc.

وفي الربع الأخير من القرن التاسع عشر نشرت

مجموعات الشعر الشعبي المنسوبة إلى شعراء شعبيين مثل :

Perron, Lespy, Teselli, Souve, Tour Keyrié, Loubless.

### وقام بنشر مجموعات من الأغاني :

Gaston Paris, E. Baunié, Dumersau et Segur, Buchon, L. Decombe, Curt Muendel, N. Quillien.

وفي أواخر القرن ظهرت مجموعات من القصص

والأشعار الشعبية معظمها يتألف من مجلدات ، وأهمها :

Collection des contes populaires.

وقد أنشئت هذه الجمعية سنة ١٨٨٨ واستمرت في الظهور بعد ذلك فترة طويلة

Les littératures populaires de toutes les nations.

وقد بنيت في نيفرما سنة ١٨٨٦ واستمرت تظهر إلى حوالى ١٩٢٠

Collection internationale des traditions populaires.

وهي تصدر في باريس ابتداء من ١٨٨٩ :

ومن الصحف العلمية الفرنسية التي حفلت بأبحاث  
القولكلور ونصوبه العامة :

١٨٦٨	تصدر من سنة	Journal des Savants
١٨٧٠	» » »	Revue des langues romanes
١٨٧١	» » »	Revue d'Anthropologie
١٨٧٢	» » »	Romania
١٨٧٩	» » »	Revue de l'histoire des religions
١٨٨٤	» » »	L'Homme
١٨٨٤	» » »	Armana Provenza
١٨٨٢	» » »	Revue d'Ethnographie
١٨٧٧	» » »	Méhusine
١٨٨٢	» » »	Almanach des traditions
١٨٨٦	» » »	Revue des traditions populaires.

هذا ، وقد ذكرنا أن المؤتمر العالمي الأول للمأثورات الشعبية عقد في باريس عام ١٨٨٢ ، وأعقبه المؤتمر الثاني للقولكلور في لندن سنة ١٨٩٣ ثم الثالث في باريس سنة ١٩٠١ .

R. Corso, Folklore, Storia, Obietto, metodo, bibliografia. — Roma 1923.

### • فرنسا

بدأت عناية الفرنسيين بجمع آثار الأدب الشعبي الفرنسي من أوائل القرن الخامس عشر ، وأول كتاب ذى قيمة في ذلك الموضوع هو :

Histoire critique des pratiques superstitieuses.

ومؤلفه مجهول ، وقد نشر في باريس سنة ١٧٠٢ .

وفي سنة ١٧١٧ نشر برنار Bernard في أمستردام كتاباً في تاريخ رسوم الاحتفال بالمناسبات ceremonies

وفي سنة ١٧٤١ نشر J.B. Thiers كتاباً في  
الاعتقادات الخرافية عنوانه :

Essai sur les erreurs et les superstitions.

وهذان الكتابان وما يشبههما لم تكن سوى تمهيدات ، أما التأليف في القولكلور بالذات فيبدأ في القرن التاسع عشر ومن أولى آثاره الرئيسة :

La Messagère, Dictionnaire des adages français — Paris 1822

Cropelet, Adages français et populaires — Paris 1831.

Cropelet, Adages français et populaires — Paris 1831.

Le Roux de Lincy, Le livre des adages français — Paris 1842 f.

Quitard, Etude historique et critique des adages et des locutions proverbiales de la langue française. — Paris 1844.

وفي سنة ١٨٦٠ نشر المؤلف نفسه كتاب :

Etudes historiques et critiques sur les adages français

وفيما بين سنتي ١٨٥٠ و ١٨٧٠ زحرت المكتبة الفرنسية بالمؤلفات في شتى فروع القولكلور ، فنيا يتصل بالشعر ظهرت مؤلفات :

Barjavel, Cahier, Soland, J. Haroulet, E. Picot, Fisket.

وفيما يتصل بالعادات وأحاديث الخرافة والعجائب ، مؤلفات :

Ribaut de Langardièra, A. Boucheric, A. Melray.

وفي ميدان الأساطير والمأثورات ظهرت مؤلفات :

عسيرة إلا فيما يتصل بسعة الميدان واحتياجه إلى التقسيم إلى مناطق ، وقد ظهر من علماء الروس في هذه الميادين من استطاعوا أن يقوموا بجانب كبير من هذه الدراسات في شتى نواحي العالم الروسى ، فلما قامت الثورة الروسية وحصلت المؤسسات العلمية على كل ما كانت بحاجة إليه من الأموال وصنوف الرعاية سارت الدراسات بخطوات فسيحة ، بحيث أصبحت المكتبة الفولكلورية الروسية أغنى مكتبات العالم في ذلك الباب ، وكل مؤلفاتها بالروسية بطبيعة الحال ، ولم يشرع في ترجمة أمهاتها ونشر خلاصات لها في لغات أخرى إلا من حين قريب . ومن العسير إحصاء ما نشر من مجموعات النظم والنثر في لهجات الشعوب الكثيرة التي تتمر روسيا . وبما انفردت به روسيا أن كل ما أثر من الشعر الشعبي وصل بألحانه وموسيقاه ، وسجل أدق تسجيل ، ومن المسلم به أن روسيا أغنى بلاد العالم في الشعر والموسيقى الشعبيين ، وشعرها وموسيقاها بصورتها/أحاسيس شعوبها أدق تصوير ، حتى قال بعض العلماء : إن الموسيقى الروسية هي أصدق تاريخ للنفس الروسية .

ونظراً لذلك الغنى وهذا الصدق اللذين امتاز بهما الإنتاج الفنى الروسى أصبحت روسيا المصدر الرئيسى للإلهام الفنى للشعوب كلها ، بل طغى تأثيرها على رومانيا والمجر وتشيكوسلوفاكيا وفنلندا ونواحي البحر البلطى ، بل لم يلبث النغم الروسى بفضل قوته وأصالته وصدقه أن غزا العالم أجمع ، وأصبح من أقوى العناصر الفنية وأبعدها أثراً في التطور العالمى الفنى .

وقد شمل الإنشاء الشعرى الروسى ميادين الإنتاج الشعرى الثلاثة الرئيسة . القصصى والغزالي والدينى : ففى الميدان القصصى سجل للمنشدون الشعبيون الروس كل وقائع تاريخهم في ملاحم طاويلة أو قصيرة تفيض بالعلوبة والقوة والصدق ، وأضاف إليها المسيحيون من أنغامهم ما جعل بعضها ، عند ما عبر جلود روسيا ، فتنة أهل الفن أجمعين كما ترى في أوبرا « الأمير إيجور » التي اقتبس

ولا ننسى الإشارة بصفة خاصة إلى الأبحاث التي نشرها A. Van Gennep وآخرون في مجلة الإثنولوجية المذكورة آنفاً ، إذ اتسع بفضلها ميدان الفولكلور وتعددت أهدافه وأصوله ومناهجه ، وخاصة فيما يتصل بدراسة الأدوات والآلات الخاصة بالزراع والحياة المنزلية .

## ● روسيا

يرجع إلى علماء الروس جانب كبير من الفضل في تقدم دراسات الفولكلور ، ويعتبر العالم أфанازييف Afanas'ev من مؤسسى دراسات الفولكلور وإليه يعزى جانب كبير من الفضل في الاحتفاظ بالتراث الثقافى الشعبى الروسى ولو أن الروس بصفة عامة يعتبرون من أشد الشعوب محافظة على قديمهم وأكثرها حرصاً على بعثه واستلهامه فيما ينشئون من أعمال الفن ، وخاصة في الموسيقى .

وربما كانت روسيا إلى جانب إسبانيا البلدين الوحيدين اللذين يعسر فيهما التفريق بين تبار شعبى وآخر غير شعبى فيما يتصل بالإنتاج الفنى . وربما كان التفريق بين التيارين أصعب في روسيا منه في إسبانيا ، فقد خضعت هذه الأخيرة لمؤثرات إيطالية وفرنسية وعربية فيما يتصل بالمدارس الفنية التي ظهرت فيها ، أما في روسيا فإن التأثير الخارجى قليل وقهير المدى ، بحيث يمكن القول إن روسيا عاشت في الناحية الفنية على ما ابتدعه أبناؤها ، ولا ننسى في هذه المناسبة أن نذكر أن روسيا عالم فسيح تمش فيه شعوب شتى يأخذ بعضها من بعض ويؤثر بعضها في بعض . ثم إن ذلك العالم المسيحي عاش مقلداً على نفسه محتفظاً بقديمه حتى الثورة الروسية سنة ١٩١٧ ثم بدأ بعد ذلك الانقلاب العام في كل ما يتصل بالحياة الروسية .

ففيما يتصل بأسلوب الحياة وظواهر المجتمع لم تتقدم روسيا شيئاً كثيراً حتى ذلك التاريخ عما كانت عليه أيام بطرس الأكبر ، أما العقيدة وطقوسها ونظام الكنيسة فظلت على ما كانت عليه قبل ذلك بكثير ، فلم تكن مهمة الباحثين في الإثنولوجية والأنثروبولوجية والفولكلور

أصلية . والروس يجعلون البالية من أفضالهم على الحضارة العالمية وإن كان القرنسبون ينازعونهم إياه ، وإذا كان الأدب الروسى قد تأثر بالأدب القرنسى تأثراً مباشراً فى الحقبة الفاصلة من تاريخه ، فإن الموسيقى الروسية لم تتأثر بغير الطبيعة الروسية ، بل كان لها أبعد الأثر فى تطوير الموسيقى العالمية ، ويكنى أن تذكر أسماء الستة الكبار فى سجل الموسيقيين الروس الحافل Borodin, Vésar Cui, Balakierv Peter Ilitch Tchaikouski, Rimski Korsakov Mussorgski

وإن كان هذا الأخير قد خرج عن نطاق الموسيقى الروسية الأصيلة بسبب مقامه الطويل خارج بلاده ، وهو فى هذا يشبه أرزو روبنشتاين ورخمانينوف ونيكولاى الذى تكاد موسيقاه أن تكون آسيوية خالصة .

وفى هذا المجال يعسر ذكر مؤلفات ومؤلفين ؛ ولهذا فسكنفى بذكر نفر من لا يحلو مؤلف فى القولكور من إشارة إلى أهمهم .

Bouslajen, Kerejewski, Bezzonoff, W. Popow, J. Altmann, Sporgis, Mozarowski

• • •

ولما كنا سنخصص للقولكور فى إسبانيا بحثاً قائماً بذاته ، فإننا لم نذكر أبحاثه هنا على الرغم من أنه من أهم مبادئ الفنون الشعبية العالمية .

ولا يحلو بلد من بلاد أوروبا من دراسات ومراكز ومعاهد لفنونه الشعبية ، ويطول المقام لو ذهبنا نسردها بلداً بلداً ، وسكنفى فى ختام هذا العرض بأن نذكر أهم الأعمال والمؤلفات فى بقية بلاد أوروبا وأمريكا التى عنيت بهذه الناحية عناية خاصة .

#### ● البلاد الإسكندنافية

Ahlstrom, Afzelius, Lindemann, Berggreen, Abrahamson

ولم نذكر المؤلفات لأنها كلها باللغات الإسكندنافية ولا معنى لرحمها .

بورودين ألحانها من الأنغام الشعبية التى وضعها المنشدون الشعبيون لها . وقد نشر طائفة من الموسيقيين مثل براتشى Pratsch (سنة ١٧٩٠) ودانيلوف كيرشالسا Danilov Kirschalsky (سنة ١٨٠٤) مجموعات من ذلك القصص الشعبي الروسى وموسيقاه كان لها أبعد الأثر فى الموسيقى العالمية ثم ظهرت بعد ذلك مجموعات قام بإعدادها Dragomanov, Trontovski, Kachin, Balakierv, Rimsky Korsakov وغيرهم .

بل إنه قبل قيام الثورة الروسية لم تقصر حكومة القيصرية فى تأييد جهود العلماء الذين قصصوا للمحافظة على التراث الفنى الشعبى ، وتولت أكبر جانب من هذه الرعاية الجمعية الجغرافية الروسية ولجنة المتحف الإثنوجرافى فى موسكو ، ولم يقتصر الأمر على المحافظة على نصوص الملحاح والأغاني وتسجيل موسيقاه . بل سجلت كذلك الرقصات المصاحبة لها ، وفى هذا الميدان الأخير ، أى ميدان تسجيل الرقصات ، ابتدع الروس طريقة مددة فى كتابة الحركات البدنية (الكوريجرافية) كان لها أثر بعيد فى الطريقة العالمية الجارى بها العمل اليوم .

وقد امتاز الروس بلون من الفناء الجماعى يُعرف بالجوروفودى Jorovodi لا نظير له فى أناشيد الجماعة وموسيقاها فى غير روسيا من البلاد ؛ إذ هو يغنى فى طبقات من الصوت والنغم لم يعرفها أحد غير الروس ، ولم أناشيد فردية تعرف باليسنى piansi ذات سحر صوتى خاص لم يمالك ريتشارد فاغفر نفسه من أن يقتبس منه ، ولو أن الروس ينقلون اقتباسه ، لأنه لم يحسن كتابته بالنوتة المعمول بها فى أوروبا . والواقع أن هذه الأصوات عسيرة جداً على التسجيل بالكتابة ، وليس هناك إلا تنبئتها على الأسطوانات والأشرطة ثم تقليدها بعد ذلك .

هذا ومن المعروف أن الروس هم أصحاب أكبر جانب من الفضل فى نهوض فن البالية ، فهو فى أصله رقص روسى مهذب مقتبس من رقصات إيقاعية روسية

المستحسن أن نحدد منذ الآن المصطلح الخاص بذلك الميدان حتى تجرى أبحاثنا فيه على نحو متناسق يمجتها كثيراً من المتاعب التي تصادفنا في كثير من فروع المعرفة التي جلت علينا .

وقد صادفت هذه الصعوبة أثناء دراسي للمراجع التي اعتمدت عليها في كتابة هذا البحث ، فقد بدأت باستعمال المعاني العربية التقليدية لما صادفتني من مصطلحات الفولكلور ، فرأيت الأمر قد اختلط على وتداخلت بعض مفهومات المصطلحات في بعض ، فرأيت أن أعيد النظر فيما اخترت من ألفاظ عربية ، ودرست المصطلح الأوروبي فيما أعرفه من اللفظات ، واخترت ما رأيت أنه مناسب من ألفاظه العربية ، وأعرض فيما يلي للمصطلح الذي انتهت إليه ، أعرضه على أنه اقتراح أقدم به للعاملين في هذا الفرع من الدراسات ، فلمه يصلح أساساً أو نقطة بدء .

وسأعرض فيما يلي جامعاً لمفردات الفولكلور التي استعملتها في هذا البحث . أوردت اللفظ بصورة المستعملة في اللغات الأوروبية ، ثم أتيت بمقابلته في الفرنسية أو الألمانية أو الإنجليزية بحسب الظروف ، ثم ذكرت المصطلح العربي الذي أقرره .

وهذه المفردات مجرد مقترحات أعرضها للمناقشة على الزملاء الأفاضل المعنيين بهذا الفن ، وهي مرتبة بحسب الألفاظ الإفرنجية .

### \*GLOSSARY جامع مفردات

ADAGE f. ADAGE e. SPRICHWORT g. : حكمة  
ANIMISM e. ANIMISME f. ANIMISMUS g. : ترويع  
اشتققنا من روح وقتها حل « تجسيم » المشتقة من جسم وهو إعطاء المعلق صورة عادية وهو مستعمل في علم الأصول .

• ملاحظة : في جامع المفردات رتب المصطلحات ترتيباً أبجدياً بحسب صيبتها الإفرنجية واستعملت الاختصارات التالية :  
e = إنجليزية . f = فرنسي g = ألماني

### • هولندا وبلجيكا

Van Duysee, Histoire de la chanson neerlandaise.  
Matzke, Der Soldatengesang im belgischen Heere.  
Benoit, La Musique national flamande.

### • المجر

Liszt, Des Bohémiens et leur musique en Hongrie (1881)

### • الولايات المتحدة

لا يدخل في ميداننا دراسة ما يسميه الأمريكيون موسيقاهم الشعبية مثل النودل داندلي والجاز ولما يسمونه موسيقى أمريكية أصيلة كأعمال جيرشوين Gerschwin وكول بورتر Cole Porter وصوصه Sousa (من أصل سوري وقد اشتهر بموسيقاه العسكرية ) ، وإنما يعني ما قام به العلماء الأمريكيون من دراسات في شؤون المندو الأحمر وهي كثيرة أوردتها هويسلر Whistler في كتابه عن هذا الشعب ، وفيما يتصل بموسيقى المندو الأحمر نذكر A. Fletcher, A Study of the music of the Omaha Indians (1893)

والمؤلف نفسه The Hako, Pawnee ceremony

• • •

أما بلاد أمريكا الجنوبية وآسية فما زالت في مثل النور الذي نحن فيه من إنشاء المؤسسات للعناية بالفولكلور وتخصيص العلماء لدروسه وبحثه . وقد ألف الإنجليز كثيراً عن فنون الهند الشعبية والفرنسيون عن الفنون الشعبية لشعوب الهند الصينية والهنولنديون عن إندونيسيا ، وأسقى البلاد الآسيوية في ذلك الميدان اليوم . اليابان فالصين فالهند .

### (د) المصطلحات

وما دعنا بصدد ميدان جديد من ميادين العلم والفن ، نرجو أن يتسع نشاطنا فيه بحيث نجني من ورائه ما نرجوه من الخير لبلادنا والثقافة العالمية ؛ فقد رأيت أنه من

يتسأ - يحس . وفي العامة يقال أيضاً يحزر . ونعطف to divine غير مستعمل اليوم في الإنجليزية كثيراً ، ويقال بدل to guess أو to tell . أما في الفرنسية فمستعمل بمعنى حَسَّس أو عَمَّن ، وكذلك في الإسبانية *adivinar* وفي الإيطالية *indovinare* .

ETHNOLOGY c. ETHNOLOGIE f. ETHNOLOGIE g.

إثنولوجية: معناه الحرق علم الإنسان من اليونانية *ethnos* معنى جنس أو شعب و *logos* بمعنى بحث . وقد فصلت لفظ إثنولوجية لأنه مصطلح علمي شائع في اللغات كلها من ناحية ولأننا لا نستطيع النسبة بسهولة إلى علم الأجناس ، فلا يستعان أن نقول بحث أجناس أو عالم أجناس ولا يصح أن تنسب إلى المفرد جنس .

EXPRESSIONISM c. EXPRESSIONISME f. EXPRESSIONISMUS g. :  
المذهب التعبيري

وربما كان من الممكن أيضاً أن نقول الإنصاضي ، فهو أدق وأدل على حقيقة المذهب .

FABLE c. FABLE f. MARCHEN g. : خرافة ذات مغزى :

يختلف معنى هذا اللفظ واستعمالاته في اللغات الأوروبية ، مما جعل اختيار مقابل له في العربية صعباً ، وفيما يتصل بموضوع الأدب عامة والأدب الشعبي خاصة ، يطلق لفظ *fable* في الإنجليزية والفرنسية على الحكاية التي تدور حول حيوانات تتصرف تصرف البشر . ولكن كما يرى في حكايات كليلية ودمية وخرافات لافوتين ، ويشترط فيها أن تكون ذات مغزى ، فلا يقال مثلاً لفصص الحيوانات التي تتكلم في ألف ليلة *fables* ، بل يقال *stories* أو *contes* . ولهذا فقد ترجعها وخرافة ذات مغزى .

FOLKTALE c. CONTE POPULAIRE f. VOLKSERZÄHLUNG g. :  
حكاية شعبية

FOLKLORE : فولكلور

فصلت استعمال المصطلح كما هو ، فهو كما رأينا ليس إنجليزي أو فرنسي أو ألماني وإنما هو مصطلح قديم من لغة الجرمان الأولين ، وهو معنى أصبح وأصل من قولنا الفن الشعبي ، لأن الفولكلور يتعدى مكر ما يتصل بحياة الشعب ، وفي هذه الحياة أشياء كثيرة ليست فناً على الإطلاق : والطقوس الخاصة بالجنائز مثلاً لا تدخل في نطاق الفن . وأحياناً أننا إذا مضينا في ترجمة الفولكلور بالمعنى الشعبي أن يثبت في لأذهان أنه لا يدخل في ميدانه إلا الفن وسماه ؛ ولهذا فيستحسن منه . لأن اتعاهد هذا اللفظ العام .

MYTH c. MYTHE f. MYTH g. :  
ميثية

اللفظ الأوروبي مشتق من الإغريق *Mythos* ومعناه الحكاية الغريبة أو الرمزية ، وهو يطلق في اللغات الأوروبية على شيتين : الأساطير التي تتعلق بالآلهة وعلى الأوهام التي تستقر في أذهان الناس ، مثل قولهم : إن نابليون مثلاً يظلم أو أن إنجلترا سيادة البحار ، والمعتقدان

أنثروبولوجية : ANTHROPOLOGIE f. g. ANTHROPOLOGY c. الترجمة الحرفية « علم الإنسان » ولكن هذه الترجمة مهمة ، ثم إن النسبة إليها صعبة ، فلا نستطيع أن نترجم لفظ Anthropological بلفظ إنساني أو « علم إنساني » ، ولهذا فإننا اقترح أن يكتب بتمريب المصطلح .

ARGOT f. SLANG c. ROTWELCH g. :  
سوقية

AUGURY c. AUGURE f. VORBEDEUTUNG g. :  
فال

ربز : BALLAD c. BALLADE f. BALLADE g. :  
ويمكن أيضاً ترجمته بزجل إذا كان في طبعة عامية .

BAROQUE c. BAROQUE f. BAROCK :  
باروك

يقال لطراز فني شاع في أوروبا ابتداء من منتصف القرن السادس عشر يقوم على الإسراف في الزخرفة واستعمال الشخص في اللوحات والتمثيل وهو المظهر فيما يتصل بالمعارة وزينتها ، وهو قريب الشبه من الروكو *rococo* وهو لفظ مشتق من الفرنسي *roucaille* وهو طراز أكثر إسرافاً في الزخارف وقد شاع في عصر لويس الخامس عشر في فرنسا .

CEREMONY c. CEREMONIE g. FEIERLICHKEIT

(ZEREMONIE) g. :  
مرسم

يترجم هذا اللفظ خطأ بمجل ، مع أن المراد به المرسوم الخاصة بالاحتفال بمناسبات ما ، ولهذا فقد ترجمته بمرسم . وأصح : مرسم .

CLASSICISM c. CLASSICISME f. KLASSIZISMUS g. :  
اتعابية

استعمل هذا اللفظ في ذلك المعنى الالتزام ملاحظة موسى في « تربية سلامة موسى » وهو معنى صحيح وينطبق على طبيعة هذا المذهب في الأدب والفن ، وهو أسبق من قولنا كلاسيكي أو كلاسي .

CONTUMACY c. OPIATRETE f. HALSSTARRIGKEIT g.

تكرار جامد : وهذا المصطلح يستعمل للمادات أو الأقوال التي تتكرر بالطريقة نفسها دون أي تغيير على الأجيال

CUSTOM c. COSTUME f. BRAUCH, SITTE g.

عادة اجتماعية : وقد فرقت بينها وبين العادة الخاصة التي نترجم بلفظ *habitus* وفي دراسات الاجتماع والفولكلور لا يرد لفظ *custom* وسماه عادة بل يستعمل تعبير اصطلاحي عام هو *manners and customs* وهو يقابل في الفرنسية *moeurs et coutumes* ويوارد بها المادات الاجتماعية ، ويترجم في الألمانية *Sittliche Brauche* .

DEMOSCOCOLOGIA :  
الديموسكولوجية

هو المصطلح الذي اقترحه العالم الإيطالي جويس ييتريه مقابلاً للفولكلور ، وهو مكون من لفظ *Demos* اليوناني بمعنى الشعب ، و *Volkspsychologie* ، وانظر :

DIALECT :  
لهجة

DIVINATION c. WAHRSAGEREI g. :  
تنبؤ - حاس

DIVINE (to) c. DEVINER f. WAHRSAGEN g. :  
تنبؤ - حاس

IMPRESSIONISM e. IMPRESSIONIS- : ملهف الرقعية  
ME f. IMPRESSIONISMUS g.

وقد اشتقت من وقع الشيء في النفس . ويسمى أن يفرق بينه وبين  
الواقعية وهي مقابل REALISM

أسطورة . LEGEND e. LEGENDE f. LEGENDE g  
هذا اللفظ القدرى مشتق من legende اللاتينية ومنه ما يتراءى من  
legere أى يقرأ وقد فسّاه لأن قواميس اللغة تقول إن لفظ أسطورة  
مشتق من سطر يسطر بمعنى كتب يكتب مع على بأن ما تقوله القواميس  
هنا خطأ ، لأن لفظ أسطورة دخیل من اللواتى isoria (إستوريا وهو  
أصل history وما إليه بمعنى التاريخ) ولكن المشابهة بين أصل اللفظ  
الإفترسى من القترامة وما تقوله القواميس يبرر اختيار لفظ أسطورة هنا .

MANNERS e. MOERS f. BRUCHE g. :  
إنظر Custom ولاحظ أن الغتليين الإنجليزى والفرنسى لا يستعملان  
في هذا المعنى إلا في صيغ الجمع ، أما المفرد maimer وما يتقابه  
maniere فلها معنى آخر .

MIMICRY e. MIMIQUE f. MIMIK g. :  
مىمية :  
اللفظ مشتق من الماتى mimis هو الهكاكية ثم أطلق على التمثيل  
بلفظ كالت فلفظ ، وأصبح ذلك ضرباً عاماً من التمثيل بحيث لا يمكن  
أن ترجمه بلفظ محاكاة ، ولذا فإني أقترح تريب اللفظ على أنه  
نصوري

REALISM e. REALISME f. REALISMUS g  
لقب الواقعية .

ROMANTICISM e. ROMANTICISME f.  
ROMANTICISMUS g. :  
ملهف الرومانتيكية

وهو ملهف معروف وأوسع المما عتداً ، ولحن لتعمل عادة  
لفظ الرومانتيكية وهو خطأ ، لأنه نسبة إلى كلمة romantique ويقول  
معظم رومانسية أو رومانية وكلاماً غير دقيق . وانظروا إلى أقترحه  
أعطته من الأستاذ سلامة موسى (تربية سلامة موسى) فهو أدل من روح  
ذلك الملهم وطبعته . ومن المعروف أنه كان ثورة على الانباجية (انظر  
هذا لفظ) التي تعرف عتفاً عاماً بالكلاسيكية .

طقس : RITE e. RITE f. RITUS g.

يستعمل الدلالة على الطريقة المقررة التي تؤدي بها العبادات وطريقة  
التقليدية التي يتم بها عمل من الأعمال التقليدية سواء أكان سنة أم بدعة ،  
وبحث إننا لاستعمل عادة كلمة طقس في الكلام من نظام العبادات  
الإسلامية ، فإن استعمال لفظ طقس في الدلالة على طقوس الزار  
والجنائز والمواالد وما إليها يكون صحيحاً .

THINKING SOUND e. TINTEMENT f. KLINGKLING g.

صوت يلقى معنى : وهذه الأصوات كثيرة التزايد في الأدب الشعبي

مفرسة المهيجين : STURM UND DRANG g. :  
الترجمة الحرفية المصطلح الألماني : الهجوم والدفع ، وهو يطلق

لازمان ويستعملان في الفولكلور ، ولذا فإني أقترح أن يربط إلى ميثية ،  
ومن المعروف أن لفظ ميثولوجيا جاز الآن في الاستعمال عتداً .

شعبى : POPULAR e. POPULAIRE f. VOLKSTÜMLICH g.

PHONETIC e. PHONETIQUE f. PHONETIK g.  
علم الأصوات ودرس نطق : يستعمل اللفظ الإفترسى للدلالة على  
العلم الخاص بمزج الحروف وأصواتها ، ويستعمل صعة لطريقة  
خاصة في كتابة الكلمات بحسب لفظها باستعمال إشارات علمية وطريقة  
معينة لترجم الحروف معروفة العامرين في ذلك الفن .

PRACTICE e. PRATIQUE f. PRAXIE, GEBRAUCH g.  
ممارسة : يستعمل اللفظ للدلالة على ممارسة أى عمل أو مهنة بحسب  
قواعد مقررة عنه أهلها . ويستعمل كذلك للدلالة على العمليات الخاصة  
بالمهن أو الفنون البحرية وأعمال السفينة وما إليها ، فيقال ممارسة  
سعرية ، ويقال في العمليات الخاصة بالزار مثلا ، ممارسة لزار .

PROVERB e. PROVERBE f. SPRICHWORT g. : مثل

NARRATION e. NARRATION, recit f. ERZÄHLUNG g.  
رواية : يستعمل اللفظ لا الدلالة على الحكاية أو القصة في ذاتها  
بل على سواتها أو طريقة روايتها ، وليس من الضروري أن يكون المروى  
حكاية بل قد يكون غيراً أو وصفاً ، ولذا يفضل الإنجليز استعمال  
الصعة narrative مكدالام والعرفسيون مصدود عند recit ،  
يستعملون المصدر ويقولون de Erzählen ولذا أفند أن نذكر أنه عند  
الرواية فيقال : رواية الحكاية أو رواية الخيال أو رواية النظرية أو  
الحديث .

ORTOGRAPHY e. ORTOGRAPHIE f. ORTOGRAPHE g.  
كتابة تقليدية : يستعمل اللفظ للدلالة على طريقة كتابة الكلمات  
بحسب الطريقة التقليدية التي قد تختلف مع النطق ، فمن نطق مثلا :  
يرضى ، وأرغمها بالياء مع أنها ألف وتسبها ألفاً مقصورة والفرنسيون  
يرمضون cau وينطقون O

لعب : GAME, PLAY e. JEU f. SPIEL g.  
الجميع الألعاب ، وهي اللعب في ذاته ، وهو يختلف من أداته التي هي  
الأداة والجميع لعبات أولعب ، والظر TOY

GESTE f. GEST, GRIMACE e. GEBARDE g.  
حركة ذات معنى : معاني لفظ geste إفترسى كثيرة جداً ، وهو  
مشتق من اللاتينية gestus ولكن معناه الذي يتصل بموضوعنا هو الحركة  
ذات المعنى سواء أكانت بقصة من قبسات الوجه أم بحركة من أى جزء  
من البدن كجزء الكتف مثلا ومعناه الفرط ، وينبى أن يفرق بينه وبين  
geste بمعنى العمل العظيم أو البذل الطيف المشجب (un beau geste) فهو  
مشتق من اللاتينية gestum وجمعه gesta وقد انتقل هذا اللفظ بصورته  
الفرنسية ومعناه إلى اللغات الأوروبية مع عدا الإيطالية والإسبانية  
حيث يقال gesta .

TRADITION e TRADITION f.

ÜBERLIEFERUNG g. :

مأثور - تقليد

اللفظ الافرنجى يستعمل بمعنيين ، فهو من ناحية المأثور الذى يأخذه الأبناء عن الآباء سواء أكان شراً أم نكراً ، ومن ناحية أخرى الطريقة الموروثة في عمل شيء ما ، والأمزان يختلفان وخاصة أن اللفظ مشتق من اللاتين traditio ومعناه انتقال الأخبار وأخبار الشعر والثر من جيل لجيل ، فأما عن المعنى الأول فاقترح لفظ مأثور ، وقد أخذ المستشرقون بهذا المعنى عند ما ترجموا لفظ الحديث النبوى ، بل لفظ tradition وهو صحيح بل يزيد قول المسلمين عن الحديث إنه الأثر أو الآثار ، وعلم الحديث يسمى علم الأثر أو علم الآثار ، وأما عن المعنى الآخر فاقترح لفظ تقليد والجمع تقليده .

VOLKSKUNDE g.

فولكس كونده :

يستعمل هذا اللفظ الألماني في كل اللغات الأوروبية ، وقد تحدثنا بما فيه الكفاية من هذا المصطلح في أثناء البحث وترجمته « معلومات عن الشعب » .

VOLKERKUNDE g.

فولكر كونده :

مصطلح خاص يستعمله الألمان للدلالة على الفولكلور الخاص بشعب مجتمعه لا لشعب واحد ، كما هو الحال مع فولكس كونده ، وفي فينتسكوف إغاضى للفولكس كونده وآخر لفولكر كونده .

VOLKSPSICHOLOGIE g.

علم نفسية الشعوب :

مصطلح خاص يستعمله الألمان فقط ترجمة للمصطلح الذى اقترحه جويس بيزريه demoscologie وله المعنى نفسه .

على مدرسة أدبية ألمانية كان ملجأها تحطيم القنود الثالثة في التصف الأخير من القرن التاسع عشر فيها ملجأ الابتاعين والمصطلح مستعمل في كل اللغات الأوروبية بصورته الألمانية .

STYLISE f. :

مصوغ :

مصطلح فرنسى مشتق من style يستعمل بصيغته الفرنسية في كتب الفن في اللغات الأوروبية ويراد به صياغة أية صورة من صور الفن في هيئة محسنة مزوقة ، ولهذا فقد استعملت لفظ « مصوغ » وهو من الأخطار التى يتعرض لها الفن الشعبى ، ولقد استعملت أخرى خارج نطاقنا لا محل للمكرها هنا .

SUPERSTITION e SUPERSTITION f.

ABERGLAUBE g

ولكن نستعمل عادة لفظ « خرافة » وهذا خطأ .

SYMBOLISM e. SYMBOLISME f.

المذهب الرسمى :

SYMBOLISMUS g

صناعة : TECHNIC e. TECHNIQUE f. TECHNIK g. :

هذا اللفظ صفة جرت مجرى الاسم ويراد به الطريقة التى يصنع بها شيء ما أو الأسلوب الذى تجرى به عملية ما . وقد ذهب بعضهم إلى أن مقابله العربى تكن والنسبة إليه تكن على اعتبار أن لفظ تكن مشتق من اليونانى technike (تخنيكى) مثل لفظ technic وهو غير ثابت .

TOY e. JOUET f. SPIELZEUG g. :

لعبة .

والنظر لفظ game .





## الشعر الجاهلي بين القبيلة والفردية بقلم الدكتور يوسف خليف

فكلاهما «جندى» عامل في «جيشها» ، يشارك في الهجوم والدفاع ، «وجرح اللسان كجرح اليد» ، كما يقول الشاعر القديم . ومن هنا لم يكن يعدل فرحة القبيلة بشاعرها إلا فرحتها «بغلام يولد» ، أو فرس «تنتج» - على حد عبارة ابن رشيقي أيضاً - لأنها يكرنان فارس القبيلة المنشود، وبطلها المنتظر .

ومن هنا - أيضاً - كان من أرفع ألقاب التمجيد ، وأسمى أوسمة الشرف التي يضيفها المجتمع الجاهلي على أحد أفرادها أن يشغته بأنه «شاعر فارس» .

وكان من نتيجة هذا «العقد الاجتماعي» بين الشاعر وقبيلته أن قام بينهما «عقد فني» يفرض على الشاعر ألا يتحدث عن نفسه ، وإنما يتحدث عن قبيلته ، أو - بعبارة أخرى - يجعل لسانه لساناً لقبيلته ومن شعره «صيفة لها ، وفي مقابل هذا تمنحه القبيلة لقب «شاعرها» ، فتتحمس لشعره ، وتتعصب له ، وتحرص على حفظه وروايته وإذاعته في كل مقام ، بل لقد تصل فتنة القبيلة بشاعرها وشعره إلى درجة تصبح معها موضوعاً لسخرية القبائل وتبكئها ، كما عيرت تغلب فتنتها بشاعرها عمرو بن كلثوم ومعلقتة المشهورة .

وكانت النتيجة الفنية لهذا «العقد الفني» أن أصبح الشاعر معبراً عن عواطف قبيلته ورغباتها واتجاهاته قبل أن يكون معبراً عن عواطفه أو رغباته أو اتجاهاته الشخصية، وأصبح ضمير الجماعة «نحن» أداة التعبير

لم يكن الشعراء في العصر الجاهلي إلا أفراداً من ذلك المجموع الذي كان يؤمن بالعصبية القبلية إيماناً جعل منها الأساس الذي يقوم عليه المجتمع الجاهلي ، ومحوراً تدور حوله أوضاعه وتقاليده ونظمه الاجتماعية . عليهم أن يؤمنوا بقبائلهم ، وأن يقفوا عليها فهم ، فهم دائماً «مجندون تحت السلاح» ، عليهم أن يؤدوا «ضريبة» القبيلة إشادةً بمحامدها ، وتوبياً بشأنها ، واختاراً بأجسادها ، ثم خطاً من شأن أعدائها ، وهجاءاً لهم ، وإعلاناً لخازيهم في المحافل وبين القبائل .

ومن هنا كانت منزلة الشاعر الجاهلي في قبيلته منزلة رفيعة ، وقيمتها لها قيمة كبيرة ، تصورها تلك الفرحة التي كانت تموج بها نفوس أبناء القبيلة إذا نبغ من بينهم شاعر ، فكانوا يتخذون من هذه المناسبة عيداً يحتفلون به ، «تعد فيه الولائم» ، وتقام حفلات الغناء والرقص والموسيقا ، ويهين بعض أفراد القبيلة بعضاً ، وتفقد عليهم وفود القبائل الأخرى تهنتهم ، أو - كما يقول ابن رشيقي في العدة - «كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فتهنتها» ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمازهر ، كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لأنه حماية لأعراضهم ، وذب عن أحسابهم ، وتخليد لآثرهم ، وإشادة بذكورهم .

والواقع أن منزلة الشاعر في قبيلته لم تكن تقل عن منزلة الفارس فيها ؛ فقد كان كلاهما ضرورياً لها ،

بدلاً من ضمير الفرد « أنا » ، وأصبحت ألوانه التي يرسم بها « لوحاته » الفنية مشتقة من قبيلته لا من نفسه ، أو — بعبارة أخرى — صارت « صناديق أصباغه » مستعارة من قبيلته لا صادرة عن نفسه ، و « ريشته » التي يلون بها ليست خاصة به ، ولكنها ملك لأفراد قبيلته جميعاً : فهو حين يفتخر ، يفتخر بقبيلته ، فيذكر امتيازها العنصري ، وشرف نسبها وحسبها ، وأصالة ماضيها ، وكرم نجارها ، ويشيد بمكانتها بين القبائل ، وحرصها على اجتناب اللام ، وتمسكها بالمثل العليا التي يقدسها مجتمعه : المروءة والنجدة والشجاعة والكرم والفضاحة وما إلى ذلك .

وهو في أثناء هذا كله ينسى نفسه ، ولا يفكر في أن يصدر عنها ، وإنما كل هم أن تكون قبيلته ماثلة أمامه ، يصدر عنها ، ويشق معانيه منها . وحتى إذا اقتضته مجالات القول ، وفنون التعبير ، أن يذكر نفسه ليفتخر بها ، فإنه يفتخر بها من حيث هو فردٌ من جماعة يعود عليها كل ما يذكره عن نفسه ، فهو لا يذكر شيئاً ليعان أنه متفرد به بين قومه ، وإنما ليعان أنه صورة من جماعته أو مثل لها ، فالغاية هنا قبليّة وإن تكن الوسيلة فردية .

وشاعر القبيلة يسير دائماً في ركابها ، ويشد نفسه وفنه إلى عجلتها ، ويربطهما بأحداها ، فهو يدافع عنها ، ويتحدث بلسانها عند الاحتكام والمناقرة ، وهو يحمصها للقتال إذا ما دعا داعي الحرب ، ويسجل انتصاراتها في شعره إذا انتصرت ، ويهون عليها الهزيمة ، ويهيئها لمحنة الثأر ، إذا انهزمت ، ويرثي قتلها ، ويمجد أبطالها بعد القتال ، ويهجو أعداءها ، ويميرهم الهزيمة إذا هزموا ، أو يتوعدهم ويهددهم إذا انتصروا . وهكذا ينتقل للشاعر مع قبيلته في مواكبها التاريخية مسجلاً كل أحداثها ، تماماً كما يفعل المؤرخ ، حتى أصبح الشعر الجاهلي — بحق — ديوان العرب ، ومصدرها من مصادر تاريخهم .

فإذا ما فرغت القبيلة إلى حياتها المسالمة الهادئة ، واستقرت بها منازلها وأحداها ، أخذ الشاعر فيما يأخذ فيه سائر أفرادها ، فلها مع اللاهين ، أو تفرغ للحياة الجادة العاملة ، ولكن الشيء الذي يسرعي النظر أنه حتى حين يفرغ لنفسه في هذه الحياة الاجتماعية لا يكاد يفكر في الفراغ لها في فنه ، وإنما يظل فنه مشدوداً إلى عجلة قبيلته ، فهو لا يكاد يفرغ قصيدة من شعره لتصوير عاطفة من عواطفه الشخصية ، أو نزعة من نزعاته الفردية ، ولكنه يذكر هذا — إذا ذكره — في أثناء حديثه عن قبيلته أيضاً : فهو ينسب بحبابه ، ويذكر أيامه معهن ، أو يقف على أطلال الديار ، أو يتتبع الطعان الراحلة ، في مسهل قصائده القبلية ، وهو يذكر لوه بالنساء ، وشربه الخمر ، ومقامرته ، وصيده ، في أثناء فخره بشجاعته في الدفاع عن قبيلته ، وهو يصف ناقته أو فرسه أو ما يراه في أثناء رحلته من حيران الصحراء ، أو آبار المياه فيها ، أو بعض مشاهدنا الطبيعية . في أثناء الحديث عن قبيلته ، أو في أثناء زياته لأحد أفرادها . وهو إذا ذكر رأياً له في الحياة أو الموت ، أو سجل حكمة أو تجربة من تجارب حياته ، ذكر ذلك عرضاً أو في نهاية قصائده . وهكذا نلاحظ أن شاعر القبيلة مشغول دائماً بقبيلته ، حريص دائماً على أن يجعل لها المكان الأول في أعماله الفنية .

ولعل أقوى مثل لهذه النزعة القبلية في الشعر الجاهلي معلقة عمرو بن كلثوم شاعر تغلب : فهو يبنوها بمقدمة غزلية يتحدث فيها عن الخمر وتأثيرها في شاربها وعن صاحبته التي تقيمه ، ولكنه لا يطيل فيها ، بل يسرع بعيداً عن صاحبته وخرها ليتحدث عن قومه ومفاخرهم حديثاً ينسى نفسه فيه نسياً تاماً ، فيصفهم بالشجاعة ، ويتحدث عن أيامهم الغر الطوال ، ويذكر مجدهم التليد الذي ورثوه عن آبائهم الكرام ، وكيف دافعوا ويدافعون عنه ، ثم ينتقل إلى الحديث بلسان

ولسنا ندعى أن الشعر الجاهلي قد خلا تماماً من تصوير شخصيات أصحابه ، أو أهمل جوانب حياتهم الخاصة ، ولكن الذي نقرّه هو أن الشخصية القبليّة فيه أقوى وأوضح من الشخصية الفردية ، وأن اهتمامه بتصوير جوانب الحياة القبليّة أشد من اهتمامه بتصوير الجوانب الفردية في حياة أصحابه ، وأن الغاية الأساسية منه إنما هي إرضاء للزعة القبليّة قبل أن تكون إرضاء لأية زعة أخرى .

ولهذا حرص هؤلاء الشعراء القبليون ، أو — كما يصح أن نسميهم — « أصحاب المذهب القبلي في الشعر العربي » على افتتاح قصائدهم بمقدمات غزليّة ، يفرغون فيها لنفوسهم ، فيصورون بعض جوانبها الخاصة ، ويودّعونها بعض شخصياتهم الفردية ، قبل أن تشغلهم القبائل عن أنفسهم وشخصياتهم . وأظن أننا بهذا نستطيع أن نفسر هذه المقدمات الغزليّة تفسيراً طبيعياً دون حاجة إلى تكلف فروض هي أبعد ما تكون عن طبيعة الفن ؛ فليست المسألة — كما يقول بعض مؤرخي الأدب العربي — نتيجة السامعين لغرض القصيدة الأساسي ، وليست ترويضاً للشاعر على القول حتى يصل إلى موضوع قصيدته وقد استقام له ، وهي ليست أيضاً مقدمات شكلية تقليدية يتكلفها الشاعر احتذاءً للقدماء ليدخل بها إلى موضوعه ، وإنما هي — في طبيعتها الفنية — فرصة يخلقها الشاعر ليتحدث فيها عن نفسه حديثاً شخصياً قبل أن يتحدث عن قبيلته حديثه — أو بعبارة أدق — حديثها القبلي .

ولسنا ننكر — مع ذلك — أن المسألة أصبحت عند الشعراء المتأخرين تقليداً ، ولكن الذي ننكره هو أنها كانت عند المتقدمين تقليداً أو شكلاً ؛ ومن هنا نستطيع أن نقول : إن أبا نواس حين نادى برفض تلك المقدمات الغزليّة ، والاستعاضة عنها بمقدمات غريبة ، قد تنكّب طريق التجديد الصحيح ؛ فليست المسألة استبدال

قومه أيضاً عن عمرو بن هند ، وينكر عليه محاولته استبدالهم ، مثوّماً في أثناء ذلك بشجاعة قومه وشدة مراسيمهم ، ثم يعضي ليسجل لهم تسكهم بالمثل العليا الجاهلية ، فهم أصبر الناس ، وأمتعهم ذمّاً ، وأوفاهم بالعهد ، وهم الحاكون المانعون القادرون الشجعان . ثم ينتقل بعد هذا إلى أعداء قومه ليحدثهم عن شجاعة قومه هو ، ويحدهم ، وكرم أصولهم ، ثم يختتم معلقته الطويلة الصاخبة بفخر قوى يجعل الدنيا ومن عليها ملكاً لهم ، ويعمل الجبابرة العتاة يخرون سجداً لصبيهم إذا بلغ الطعام ، ويعمل البر والبحر يضيّقان برجالهم وصفهم ، ثم يعمل ختام معلقته ذلك البيت الضخم<sup>(١)</sup> الذي يفيض بروح الجاهلية وما فيها من تسابق إلى الغليان والبحر بروت :  
ألا يجهل أحد علينا

فنجعل فوق جهل الجاهلينا

على هذا النوع عرّف عمرو بن كلثوم عن هذه الزعة القبليّة في معلقته ، فكان — بحق — شاعر تغلب الناطق بلسانها ، المتحدث باسمها .

وقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن ضمير المتكلم الفرد لم يرد في هذه المعلقة الطويلة التي تبلغ ستة وتسعين بيتاً<sup>(٢)</sup> إلا في موضع واحد ، وهو قوله :

ورثت مهلاً والخير منه

زهيراً نعيم ذخير الذاهرينا

ثم يعود بعده مسرعاً إلى ضمير الجماعة ، كأنما يخشى أن يأخذ عليه قومه خيانة لذلك « العقد الفني » بينهم وبينه . وما من شك في أن « شاعر تغلب العظم » يتخير لمعلقته تلك القافية التي تنتهي بالنون والألف المدودة لإلا لبيّ لنفسه أحوال القسيح لاستخدام ضمير الجماعة « نا » الذي يتيح له متفصلاً واسماً لحديث الشخصية القبليّة الذي نظم معلقته ليسجله فيها .

(١) هو ختامها في شرح التبريزي ، ولكن ترتيبه في روايات أخرى يتوسط القصيدة (المجلة) .

(٢) تبلغ في بعض الروايات مائة بيت (المجلة) .

ومن هنا كان شعرهم تعبيراً عن نفوسهم وما يدور فيها ، وتصويراً لشخصياتهم الفردية المستقلة وما يميزها من غيرها من الشخصيات . وهو — من هذه الناحية — أقرب إلى طبيعة الفن عن شعر « شعراء القبائل » ، وأقرب إلى أخواننا منه ، وأشد تأثيراً في نفوسنا ، لأنه تعبير عن « الإنسانية » التي تشترك فيها وأصحابه ، وليس تعبيراً عن « القبيلة » التي بعلمنا بيننا وبينها بعداً يجعل التجارب بيننا وبينها لا وجود له .

ولعل أقوى الأمثلة لهذه الطائفة من الشعراء الذين يصح أن نطلق عليهم « أصحاب المذهب الفردي في الشعر الجاهل » شاعران ، هما امرؤ القيس وطرفة ، وكلاهما تعد معلقته نموذجاً فنياً طيباً لهذا المذهب .

وكلنا المعلقين تعبيراً صادقاً عن الشخصية الفردية ، وتصوير دقيق لجوانب هذه الشخصية ، تتضح فيه مشرفةً واضحة لا تحجبها ظلال القبيلة الكثيفة التي نراها عند شعراء القبائل . وهما — إلى جانب هذا — ترجمان صورتين فرديتين متميزتين لشخصيتين متكاملتين نستطيع أن نلمحهما في وضوح تام من وراء أبياتهما .

أما معلقة امرئ القيس فإنها تمثل لنا شخصية شاب أرسطراطي مترف ، تنحصر متعة في الحياة في شيئين : الحب من ناحية ، والصيد من ناحية أخرى . والحب يدفعه إلى المرأة الصديقة أكثر مما يدفعه إلى محبوبة يخلص لها ، ويفنى في حبا ، وأكبر همه في الحياة أن يكون محبوباً ، بل مدللًا من المرأة . وليست معلقته في قسمها الأكبر سوى تصوير لهذا التذليل الذي مضى يسرد أقاصيصه في إعجاب بنفسه . وأما الصيد فقد دفعه إلى الإعجاب بمجواده ، وسيلة هذه المتعة ، وإلى فنتته بالطبيعة التي يمارس هوايته هذه في أحضانها .

وامرؤ القيس في معلقته مقبلٌ على الحياة إقبال الحب لها ، المطمئن إليها ، وهو يبدو فيها متفانلاً شديد التضائل ، فلا قلق ولا شكوك ولا تشاؤم ، وأقصى ما

مقدمة بمقدمة ، وإنما المسألة مسألة الكف عن المقدمات الشعرية أياً كان نوعها ، لأن فرصة فراغ الشاعر العباسي لنفسه وشخصيته أصبحت — بعد انقضاء عصر القبيلة — مواتية له ، بحيث يستطيع أن يصور نفسه ، ويتحدث عن جوانب حياته الشخصية في قصائد مستقلة .

وهما يكن من أمر فإن المسألة التي لا شك فيها هي أن « أصحاب المذهب القبلي في الشعر العربي » قد فئت شخصياتهم في شخصيات قبائلهم ، أو — على أقل تقدير — توارث خلفها ، وكانت لها المترلة الثانية بعدها .

...

وإلى جانب هذه الطائفة من « شعراء القبائل » ، أو « أصحاب المذهب القبلي » ، عرف المجتمع الأدبي الجاهل طائفة أخرى من الشعراء لم تكن شخصياتهم الفنية في شخصيات قبائلهم ولم يكونوا بصيرون في فهم عن الشخصية القبيلة ، وإنما كانوا يصطرون على شخصياتهم الفردية ، ولكن بدون تفرّد على هذه الشخصية القبيلة أو ثورة عليها ، وهي طائفة الشعراء الذين كانوا يعيشون لفنهم اتخاless أكثر مما يعيشون لقبائلهم ، فيصرون فيه عن أنفسهم دون أن يشدوها إلى عجالات قبائلهم ، ويصورون فيه شخصياتهم الفردية غير مصطبغة بتلك الألوان القبيلة التي نراها عند غيرهم من « شعراء القبائل » .

لقد آمنت هذه الطائفة من الشعراء بأن الفن للفن لا لخدمة مجتمعاتهم القبلي ، وبأن شعرهم ملكٌ لهم لا يشركهم فيه أحد من قبائلهم ، وبأن « ريشهم » التي يرمون بها « لوحاتهم » خاصة بهم وحدهم ، وليست شركة بينهم وبين أبناء القبيلة ، وبأن « العقد الاجتماعي » بينهم وبين قبائلهم يجب أن يقف عند الحدود الاجتماعية والسياسية ، أما الدائرة الفنية فلا شأن له بها ، لأنها حبي لهم ، وليست حبي مستباحاً للجميع .

وطرفة ، إلى جانب هذا ، ضيق الصدر بقيلته بل بقرابته ، يشكو من ظلمهم له ، ومن فقره وعجزه عن مساواتهم في الغنى ، ولكنه ، مع ذلك ، يمتلك ثروة ضخمة ، وكثرة لا يفنى ، من القوة والروعة ، وهو ، لهذا ، لا يبالي عداوة أحد .

على هذا النحو تبدو شخصية طرفة في معلقته ، شخصية الفرد المعتر بفرديته إلى أبعد حدود الاعتزاز وهي فردية كانت تدفعه أحياناً إلى القلق والتشاؤم والشك ، وأحياناً أخرى إلى الإقبال على الحياة والاستمتاع بها ، والإنفاق الذي يصل إلى درجة الإسراف في سبيل هذه الحياة التي يريد أن « يروى نفسه » فيها .

ومن هنا نستطيع أن ننظر إلى ما يذكره الرواة عن صعلكة امرئ القيس وطرفة في ضوء جديد ، فلم تكن المسألة صعلكة بالفهوم الدقيق لهذه الظاهرة ، ولكنها كانت إمعاناً في « الفردية » والإحساس بها ، وهي فردية كانت القبائل تتكورها ، وترى فيها إخلالاً بالعقد الاجتماعي « القائم بينها وبين أبنائها ، والذي كان يفرض على شعرائها ذلك « العقد الفني » الذي تحدثنا عنه .

\*\*\*

ولإلى جانب هاتين الطائفتين من « أصحاب المذهب القبلي » و« أصحاب المذهب الفردي » كانت هناك طائفتان أخريان من الشعراء عرفهما المجتمع الجاهل ، بالغت إحداهما في فهم الشخصية القبلية ، وبالغت الأخرى في فهم الشخصية الفردية .

أما الطائفة الأولى من هؤلاء الشعراء فقد وقفوا من قبائلهم موقفاً غريباً ، وهو موقف المعارضة التي لاتصدر عن كثر بمعنى القبلية ، أو تمرد عليها ، وإنما مصدرها المبالغة في فهمها ، والتطرف في الإيمان بها ، والرغبة في الوصول بها إلى أقصى مراتب « الفناء القبلي » ، إن أذن لنا أصحاب التصوف في استعارة هذا التعبير .

فهذه الطائفة من الشعراء لا تريد الخروج على النظام

يشكو منه أن تصد عنه إحدى صاحباته ، أو أن « تزع صرمة » ، ولكن هذه الشكوى سرعان ما تختفي خلف حشد من الذكريات الممتعة ، أو « الأيام الصالحة » — كما يسميها ، فإذا صدمت عنه فاطمة فهناك غيرها كثيرات : هناك أم الحويث وجاراتها أم الرباب ، وهناك صاحبات دارة جلجل ، وهناك العذارى اللاتي عقرهن « نافته ، وهناك عسيرة ، وهناك غيرهن » من « بيضة خدر » ممتعة « لا يرام خباؤها » ، ولكنه — مع ذلك — « تمنع من لمو بها غير معجل » ، ومن أولئك المتزوجات اللاتي كان يدعي أنهن يحببته حتى ليشغلن حبه عن صبيان الصغار ذوي التهام .

على هذا النحو تبدو شخصية امرئ القيس الفردية في معلقته ، وهي شخصية الشاب السعيد المحفوظ المذل الذي لا يشغله في حياته سوى صاحباته وأصحابه : صاحبات حبه وفوه ، وأصحاب صيده وقصه .

وأما معلقة طرفة فلها شخصية أخرى تختلف اختلافاً كبيراً عن شخصية امرئ القيس . إنها تمثل شخصية شاب قلق في حياته ، متشائم منها ، شاك فيها ، يدفعه قلقه وتشاؤمه وشكه إلى الإقبال على الحياة ليستمتع بها قبل أن يدركه أحله المحتوم الذي لا يدرى ما وراءه ، ولا يعلم عنه شيئاً . إنه يقبل عليها لأنه غير مطمئن إليها ، ولأنه يعرف أنها فترة ميقتضها ثم تنقضي ، ولن يستطيع أحد أن « يخلده » أو أن « يدفع عنه منيته » ، وهو لهذا يقبل عليها ، بل يبادرها بكل ما ملئت كبدها . وأكبر ما يحرص عليه في حياته هذه التلقة ثلاث متع لولاهن لم يبالي متى يحل يومه الذي لا مفر منه : الخمر التي يسبق العاذلات بشرها ، والنجدة القتية « إذا نادى المضاعف المهوم » ، ثم المرأة التي يستمتع بها ، و« يقصر بها يوم الدجن » . وإذا كانت الحياة فانية ، والموت لا بد منه ، فليستمتع بحياته إلى أبعد حدود الاستمتاع ، فما بعد الموت — في رأيه — من متعة .

القبلى ، ولا تسعى إلى الثورة عليه ، ولا تهدف إلى إنكاره أو إهداره أو التحلل منه ، ولكنها تريد من قبائلها أن تحصر على ذلك « العقد الاجتماعي » القائم بينها وبينهم حرصاً فيه شيء غير قليل من المبالغة والتطرف ، بحيث يصبح هذا العقد ملزماً للقبائل في كل الأحوال والظروف ، حتى لو كان تصرف الفرد تصرفاً منكراً لا تقره تقاليدها ، ولا تعترف به . إنها تريد أن تكون قبائلها رعين إشارتها ، وطوع أمرها ، يكتفى أن يستجدها الفرد - في أي ظرف من الظروف ، وبهما يكن موضوع القضية - فإذا بها تهبط على بكرة أبيها نصرته ونجده ، لا يسألونه برهاناً على ما يقول أو دليلاً عليه ، وإنما تكون إجابته « قرع الظنائب » ، كما يقول الشاعر القديم .

وتحتفظ « حساسة أبي تمام » في صدرها بقطعة لشاعر من هذه الطائفة تعد من أقوى ما وصل إلينا من شعرها ، لأنها تعبر أصدق تعبير عما كان يملأ نفوس هؤلاء الثائرين من إحساس بالعصية القبلية ، ومغالاة في فهمها ، وهي مغالاة كانت تعكر عليهم صفو حياتهم الاجتماعية في قبائلهم وتفسد عليهم « التوافق الاجتماعي » المفروض أنه قائم بينهم وبينها ، وهو توافق لم يكن منه بد لتسير الأمور بين القبيلة وأبنائها سيرها الطبيعي ، وليظل للمجتمع القبلي تماسكه ووحده . هذه القطعة هي التي يرويها أبو تمام للشاعر قريظ بن أنيف أحد بني العنبر ، وهو يصور فيها ضيقه بقبيلته التي تخلت عنه في أزمة من الأزمات التي كانت تعرض كثيراً لأفراد المجتمع القبلي ، وتثير المشكلات بين القبائل : فقد أغار بعض بني شيبان على إبل له ، فنهبوا ، فاستنجد قومه ، فلم يجندوه ، فلجأ إلى بني مازن فأجابوه وأعادوا إليه إبله ، فغضب يصب سخطه على قبيلته ، ويتهكم بها تهكماً جاهلياً على حظ كبير من الطرفة :

لو كنتُ من مازن لم تستبح إبل  
بنو اللقيطة من ذهل بن شيبان  
إذن لقام بنصرى معشر خشن  
عند الحفيظة إن ذو لوثه لانا  
قوم إذا الشر أبدى ناجذبه لم  
طاروا إليه زرافات ووحدا  
لا يسألون أخاهم حين يندبهم  
في الثاقبات على ما قال برهانا  
لكن قوى - وإن كانوا ذوى عدد -  
ليسوا من الشر في شيء وإن هانا  
يمزون من ظلم أهل الظلم مغفرة  
ومن إساءة أهل السوء إحسانا  
كأن ربك لم يخلق نخشيت  
سوامي في جميع الناس إنسانا  
فليت لي بهم قوماً إذا ركبوا  
شدوا والإغارة فرساناً وربكنا<sup>(١)</sup>

فهو هنا يعقد موازنة بين مازن التي انتصرت له ، وقبيلته التي تخاذلت عن نصرته ، ويرسم في طرفي الموازنة صورتين متضادتين معاً صورة للعصية القبلية كما يريدنا هو . أما مازن الذين نصره فهم قوم يفهمون معنى هذه العصية كما يفهمها هو : إنهم معشر خشن لا يلينون ولا يضعفون أمام الشر إذا كثر لهم عن أنبياءه ، وإنما يطهرون إليه جماعات وفرادى ، وأهم من هذا عنده أنهم إذا استنجدهم أحد في أزمة من أزماته لم يسألوه برهاناً ، ولم يطلبوا منه دليلاً ، وهذه هي مرتبة « الفناء القبلي » التي كان يطمح في أن تصل إليها قبيلته .

وأما قومه فهم - على كثرتهم - « طيبون » ، ليست عندهم نزعة من الشر الذي يتصور أنه قوام الحياة القبلية ، وهم - وأأسفاه - مسالمون - يميزون من يظلمهم مغفرة ، ويقابلون إساءة من يسىء لهم بالإحسان ، كأن

وأساس حركة الصعلكة اعتداد بالشخصية الفردية ، بل مبالغة في هذا الاعتداد ، واعتزاز بمقدرة الفرد على الوقوف في وجه المجموع ، بل تطرف في هذا الاعتزاز وتحال من الشخصية القبلية ، بل إمعان في هذا التحلل يصل إلى درجة التحنى والتمرد والثورة .

ومن الطبيعي — ما دامت الصلة بين الشعراء الصعاليك وقبائلهم قد انقطعت اجتماعياً — أن تنقطع فنياً أيضاً ، وأن يصبح ذلك « العقد الفنى » الذى رأيناه بين شعراء القبائل وقبائلهم لا موضوع له ، فلا يصبح الشاعر الصعلوك لسان عشيرته ، لأن عشيرته لم يعد لها وجود في نفسه ، ولا يصبح شعره صحيفة لها ؛ لأن ما بينه وبينها قد انقطع ، وإنما يصبح شعره لسان شخصيته الفردية ، وصحيفة أحواله الخاصة التى لا يشاركه فيها غيره .

ومن هنا نلاحظ أن ضمير الجماعة « نحن » الذى رأيناه أداة للتعبير عند شعراء القبائل لم يعد أداة التعبير عند الشعراء الصعاليك ، وإنما أداة التعبير عندهم هو ضمير الفرد « أنا » ، كما نلاحظ أن مادة شعرهم ليست مشتقة من شخصيات قبائلهم ، ولكنها مشتقة من شخصياتهم الفردية وما يميزها من ثورة على المجتمع القبلى وتمرد عليه وتحذ له .

ولكن يبدو أننا يجب أن نعيد هذا الكلام قليلاً ، فشمسية الشاعر الصعلوك شخصية يشاركه فيها أفراد جماعته الصعاليك ؛ لأنهم جميعاً يؤمنون بمذهب واحد أو يدينون بعصبة مذهبية واحدة ، يشقون طريقهم في الحياة على أساسها ؛ ولهذا نلاحظ أن شخصية الشاعر الصعلوك — إلى جانب فرديتها — فيها جانب « جماعى » ، ولنا نعى بالجماعية هنا فناء الشاعر الصعلوك في جماعته فناء يشبه فناء الشاعر القبلى في قبيلته ، وإنما نعى بها ذلك التشابه أو الاشتراك بين أفراد جماعة الصعاليك في المقومات الشخصية . وقد ترتب على هذا ظهور

الله لم يخلق أحداً يخافه سواه ، ثم يحتم هذه الصورة الساخرة بأمنية غريبة : إنه يتمنى أن يبدله الله بقومه الطيبين قوماً أشراً يفهمون العصية القبلية كما يفهمها هو على هذا النحو من المبالغة والتطرف والجاهلية . ومعنى هذا أن هذا الشاعر الذى يعد مثلاً قوياً لهذه الطائفة النائرة من الشعراء يريد لقبيلته أن تكون قبيلة شريرة لا تعرف معنى المسألة أو التساهل ، أو قبيلة ظالمة لا تخاف الله في سبيل تنفيذ ذلك « العقد الاجتماعى » القائم بينها وبين أبنائها .

\*\*\*

وأما الطائفة الأخرى التى بالغت في فهم الشخصية الفردية فهي طائفة « الشعراء الصعاليك » ، وهم أولئك المتمردون على النظام القبلى ، الكافرون بالعصية القبلية ، المؤمنون بعصية أخرى شعارها « الغزو والإغارة للسلب والتهب » .

والصعاليك جماعات من فقراء القبائل الأقوياء ضاقت بهم سبل العيش في ظلال قبائلهم لاختلال الأوضاع الاقتصادية بها ، فانطلقوا إلى الصحراء القسيحة يشقون طريقهم في الحياة بقوة ، يهبون ويسلبون ، ويقطعون الطريق على القوافل التجارية التى كانت تسير بها شعاب الصحراء ، ويغيرون على الأغنياء المرفقين ، وخاصة البخلاء ، ولا يتورعون عن قتل من يعترض طريقهم أو يقف في وجههم ، وانضمت إليهم جماعات من خلعاء القبائل وشذاذها الذين نبذتهم قبائلهم ، وطردتهم من حماها ، ورفضت عنهم حمايتها ، وصحبت منهم « الحنسية القبلية » ، وجماعات من « الأعربة » السود أولاد الإمام الذين سرى إليهم السود من أمهاتهم ، فتكره لهم آبائهم ، وأعرض عنهم مجتمعاتهم ، واتخذ منهم خلعاً وصبيداً يقومون على خدمة السادة أو خدمة إبلهم . وكانت نتيجة هذا أن فقد هؤلاء الصعاليك توافقهم الاجتماعى ، وتبعاً لذلك فقدوا إحساسهم بالعصية القبلية .

« أصحاب المذهب الشاذ في الشعر الجاهلي » .

...

ولإي جانب هذه الطوائف الأربع من شعراء العصر الجاهلي ، أو — بعبارة أخرى — هذه المذاهب الفنية الأربعة ، كانت هناك طائفة أخيرة من الشعراء المتكسبين الذين اتخذوا من الشعر « حرفة » يتكسبون بها ، ووسيلة من وسائل العيش تُكدر عليهم المال والعطاء من أمثال الأعشى والنابغة وزهير وحسان في مدائحهم التي كانوا يتوجهون بها إلى القسامسة والمناخرة ، وإلى سادة القبائل وأشرافها ، أو إلى من يتوسمون فيه البذل والعطاء ، ولكن هؤلاء الشعراء لم يكونوا يصدرن في مدائحهم عن الشخصية القبلية أو الشخصية الفردية ، وإنما كانوا يصدرن فيها عن شخصيات ممنوحين ؛ ومن هنا لم يكن غريباً أن ينكر عليهم مجتمعتهم هذه الوسيلة من وسائل التكسب بالشعر ، وأن يرى فيها عصابة غير مقبولة ، ومن هنا أيضاً لا يكون غريباً إذالم تقف عندهم في هذا الحديث الذي يتناول « الشعر الجاهلي بين القبلية والفردية » .

ضمير الجماعة « نحن » من حين إلى حين في شعر الصعاليك ، ولكن ضمير الجماعة هنا ليس هو ضمير الجماعة التي نراه عند شعراء القبائل ؛ « نحن » هنا تعبير عن الشخصية الجماعية المستقلة عن القبيلة ، بل المتردة عليها ، ولكنها هناك تعبير عن الشخصية القبلية المتلازمة مع حياة القبيلة ، المتوافقة معها .

ومعنى هذا أن شعر الصعاليك تتنازعه نزعتان : نزعة فردية مغمنة في إحساسها بالفردية ، ونزعة جماعية مغمنة في إحساسها بالجماعة ، ولكنها الجماعة النائرة على الشخصية القبلية ، المتردة عليها ، وكلتا النزعتين تعبران تعبيراً قوياً عن فقدان « التوافق الاجتماعي » مع المجتمع القبل . والشعراء الصعاليك — في كلتا الحالتين — لا سيطرة للقبيلة عليهم ، ولا ظل للشخصية القبلية في شعرهم ؛ فكما تحلوا من هذه الشخصية في حياتهم الاجتماعية تحلوا منها أيضاً في حياتهم الفنية . وأصبحوا شخصيات فنية « شاذة » في الشعر الجاهلي ، كما كانوا شخصيات اجتماعية « شاذة » في المجتمع الجاهلي . وهذا « الشذوذ » هو العامل المشترك بين شخصياتهم الفردية وشخصياتهم الجماعية ؛ حتى ليصح أن نطلق عليهم





# ناديه بولانچيه

## استاذة القرن العشرين

بقلم ونيز بوروي  
ترجمه وصدره الأستاذ محمد صادق

عندما انتهيت من ترجمة هذا المقال عادت في الذكريات إلى أكثر من عشرين عاماً مضت ، عادت في إلى أحد الأيام الأول من شهر نوفمبر بباريس عت ما كنت يومئذ بإحدى قاعات « مدرسة معلمى الموسيقى » أدرس كوشيترو مؤثرات الفلوت من مقام صول مع أستاذى رينيه ابروا .

كنت منهمكاً في حرف قطعة التباسم التي كتبها لهذا الكوشيترو وفق مشورة الأستاذ ، فإذا بسيدة وقور في نحو الخمسين من عمرها تدخل علينا القاعة ، بادية عليها سمات النشاط وأمارات الجهد والصراقة ، وقد تأبطت مجموعة من الكراسيات الموسيقية ، وبعد أن اعتذرت لمخاطبتها ادرس تبادلت هي والأستاذ بصح كلمات في شأن تأجيل موعد لاجتماع بالمدرسة . ولما همت بالانصراف ناداها الأستاذ قائلاً : « ألا بقيت معنا برة فقد أشرقتا على نهاية الدرس ، وقد أستطيع بعد ذلك الانصراف بملك ؟ » ، قلت قلت أوما إلى أن أستاذك المرف حتى إذا انتهت اقتربت مني لتسبب ، وطلبت إلى أن أطلعها على المخطوط ، وأبدت تنفصه ثم سألتني : هل كنت أدرس التأليف ؟ فأجبته : « بلى بدأت هذه الدراسة بالقاهرة ، وأما هـ ، فإذلت أبحث عن رسلة للاتصال بأستاذة أشاروا على بها ، ولكني غيبت إلى أن مقابلة رئيس جمهوريه فرنسا قد تكون أبسر من الوصول إليها ... »

فقلت : « ومن تكون تلك الأستاذة المنتوخة ؟ » ، فلما أجبتها بأنها « نادية بولانچيه » انفجرت ضاحكة ، واسترق كذلك في الضحك أستاذى ، لكنه أسفني وقال : « يا بني ، إنك أمام ضالتك المنشودة ! » .

وألقت ناديه بولانچيه نظرة أخرى على مخطوطي الموسيقى ، وقالت : إنه لا بأس به كتصرف موسيقى ، ولكنه لا يمكن تمرينها في ؛ وضربت ل موعداً لقائها بمكتبها بعد بضعة أيام ، ولندول قدح من القهوة والتحدث مني ، « وأكدت على في أن أستصعب مني ما أكون قد كتبت من موسيقى حتى لو كان من قبيل حلول التمرينات الكوفتراينطية ، وشددت قائلة :

« اكتب أى شيء ، افعل أى شيء ... اعمل كشفاً بالموسيقى التي تعجبها ، ثم حاول أن تحفظها عن ظهر قلب في المستقبل ، وعند ما تكتب ما قد تبتكره من موسيقى اكتبه كما تسمعه في ذهنك تماماً ، ولا تحاول أن تطس تلك الحقائق الواضحة لك من وجدانك ؛ لأنك إن فعلت هذا كنت من يعيشون خارج الحياة ؛ ولربما يفتر هذا القفل لشاب في سنك أو حتى عندما تبلغ الثلاثين ، ولكن من يلفت فنجح الأريمين لا يمكن بأية حال استياله منك » .

هكذا التقيت لأول مرة وهذه الأستاذة المنظمة ، وكان لقاءها وليد المصادفة السعيدة في حياتي ...

وعندما لاقيتها بمكتبها في الموعد المضروب وجدتها تدور الحيرة في انتظاري ، ولما صافحت ،

بادرتي على الفور بطلب ما أسخضته مني من موسيقى ، فناولتها عخطوطاً من يضع صحائف كتبها من نموذج القويحة لأربعة الأصوات ، اخترت لها بسيطاً مألوفاً هو « رباعي الوترية » ، فجلست إلى البيانو تمزقه ، ثم كررت العزف ، وبعده انتابها منه استغفرت إلى ، وقالت :

« إنك واضح هنا في هذه المازوروات القليلة ؟ فإني أشعر بحق أنك قمت فيها باستعراض لحنا اختار ، ولكن هل هذا ما كنت ترى إليه حقاً ؟ إن التفاصيل الدقيقة تموزك ، وشأنك في هذا شأن سائر الفاشين ... مع أن التفاصيل أهمية كبيرة في الموسيقى ؟ وإن قليلاً منكم من يوليها ما يليق بها من عناية ... ولكن دعنا من ذلك الآن ، ولستمر في قراءة الخطوط ... فهنا مثلاً قد تحتمل الموسيقى عدة تأويلات في عزفها ، ولا يلزم أبداً أن يحدث هذا في الموسيقى ، وإن تكفي في التعبير عن مقاصدك إرشاداتك المكتوبة لتوضح العزف ، ولن تجلي في فالموسيقى لا تكتب لتفسر بكلمات ، ولتدع بذلك مجالاً للقليل والذال ولشقي التأويلات ، وإنما تكتب الموسيقى لتعزف مباشرة ودون حاجة إلى كلمات ... » .

واستطردت بعد ذلك تقول : « موسيقاك عناصر تبشر بالخير إذا ما اتبعت بشأنها الطرق المرمية والأصول الموضوعة في النظام الموسيقي ، وأعلم أنه لا يوجد دليل للنظام في كتابة الموسيقى ولا مفر منه ، وإذن فعليك بالعودة من جديد إلى القواعد الأساسية لهذا النظام ، وكلما تعمقت في دراستها عبر تاريخ الموسيقى ، وكلما تحسنت بحرقية بناء النماذج الموسيقية الموضوعة والتي استقرت منذ قرون ، نسيت فيما بعد بحريتك الفنية في التأليف ... » .

\* \* \*

هذا وبغيره من شئ الصانع القيمة كانت فاديه بولانجيه توجه تلاميذها العديدين ، وكانت دائماً تقول لطلاب : إن هدفنا الأساسي في التدريس هو تمهيد رسدات الموسيقى بالانتتمية ، وما وجدان الموسيقى في رأيها إلا أذنه الموسيقية ، ولقد وأمت من شأن هذا الهدف حتى بلغت به قمة المجد ، فبعد من أجله العالم لموسيقى بأسره ، وأصبحت بحق أمثلة القرن العشرين .

ولقد بدأت درستها وهي طفلة بباريس حيث أمكنها فيما بعد أن تصبح من كبار العازفين على الأورغن ومن فاعلي القيادة الأوركسترا ، صصتها جمعية باريس الفلهارمونية ، إلى هيئة كبار قادتها للأوركسترا ، ولكنها أعرضت من بعد عن هذا المجد وهذا التألق ، وأكرت رسالة التدريس تقوم بها لعدد العديدين من تلاميذها منذ أكثر من نصف قرن .

وهي في رسالتها تعرف كيف تختار تلاميذها من أولئك الذين يقدمون الموسيقى وينظرون إليها بنظرها الجدية نفسها ، ويولونها التسجيل نفسه والتفديس الذي تقوم به حيالها . وهي صارمة وساحمة في تدريسها ، وكانت الدكتور ، ولكن سيطرتها من نوع خاص حيث تخرج صرامتها والتواضع والقدرة ، ووفق هذا كله تنقسم بالنيل في أروع صورة .

هذه هي فاديه بولانجيه Nadia Boulanger التي قدمها في المقال المثال الذي كتبه دنيز بورديه Denise Bourdet ، إحدى النقاد الصغرى للموسيقى بباريس ، وهي أيضاً إحدى تلميذاتها وتلاميذها ، وما أكثرهم انتشاراً في أنحاء العالم !

ويكفي هذا أن أنه إلى جانب ما نذكره عنهم الأكسة بورديه في مقالها ، القائمة الأمريكية لأكثر المؤلفين المعاصرين هناك ، وكلهم من تلاميذها البارزين أعني : آرون كويلاند ، والثر بيستون ، وجولاس مود ، وروث هاريس ، وفيرجيل طوسون ، ومارك بليترشتاين ، وهارولد شايرو .

وقد جاء مقال دنيز بورديه نتيجة لمقابلة تمت بينها وبين فاديه بولانجيه بالمدرسة الأمريكية للموسيقى بغرينيبلر ، وهي تقوم فيه برسم صورة صادقة لتلك الأستاذة العظيمة ، ومن أجل هذا حرصت على نقله إلى اللغة العربية ينصه التكمال فيما يلي :



ناديه بولانجييه

تطرفت إلى ممعها ، وما كانت تسبب لها حتى ذلك العهد الاضطراب والانزعاج ؛ حتى قال والدها لأمها متعجباً : « ياها من ابنة غريبة الأطوار ! » .

ولقد استطاعت « هذه الطفلة الصغيرة والغريبة الأطوار » أن تقرأ الموسيقى قبل أن تتمكن بعد من قراءة الأبجدية الفرنسية .

...

والتحقت « ناديه » بمعهد الكونسرفتوار بفصل تلاميذ غوريه ، وهناك لاقت راقيل ، وكان وقتئذ قد أنجز كتابة مؤلفات هامة من مؤلفاته الموسيقية ، لكنه جاء لمراقبة ذهنه عن طريق بعض الترينات على أساليب الكونترابنت .

كرست ناديه بولانجييه حياتها ونشاطها لتلاميذها : فتد أكثر من نصف قرن وهي تلقنهم فن الموسيقى الذي آثرته على كل مباحج الحياة الدنيا .

وفي عام ١٩٠٤ عندما كانت في السابعة عشرة من عمرها ، بدأت بمنزلها تلقي دروساً على تلاميذها في التأليف الموسيقي والمهارمونييه وأساليب الكونترابنت والفوج ، ثم انضمت إلى هيئة التدريس بمدرسة معلمي الموسيقى بباريس ، وقد أصبحت الآن أستاذة بمعهد كونسيرفاتوار باريس ، إلى جانب إدارتها لفصول الموسيقى بمدرسة الفن الأمريكية بفونتينلو منذ اثني عشر عاماً .

ولقد ولدت بباريس عام ١٨٨٧ وكانت أمها شابة روسية ذات جمال فنان عندما أحببت أستاذها في

الغناء بمعهد الكونسيرفاتوار ، المسيو بولانجييه وتزوجته ، وكان بعدها أيضاً أستاذاً للغناء بمعهد الكونسيرفاتوار . ومع ذلك لم تكن ناديه بولانجييه الطفلة الصغيرة ، وهي في الخامسة من عمرها ، لتحب الموسيقى وقتئذ ، بل كانت تكرهها وتزجج من الاستماع لأي نغم موسيقي .

تذكر لنا أنها عندما ذهبت ذات يوم مع أمها إلى حديقة الملاهي صاحت وانفجرت باكياً حين سمعت أصوات أورغن الملاهي الذي كانت تلون من حوله خيول من خشب لتسلية الأطفال ، كانت تبكي وتصيح وهي تسد أذنيها من فرط انزعاجها ! ولكن بعد مضي فترة قصيرة على هذا الحادث فاجأت والديها ذات يوم وهي جالسة إلى البيانو تعزف بالفطرة ألحاناً مما

لتعمل به لمدة اثنتى عشرة ساعة في اليوم ، كما أنها لم تعرف في حياتها التعطل في أية فترة من فتراتنا ، وهي تقول في ذلك : « إن الشيخوخة لا تدب في الإنسان إلا إذا امتنع عن العمل » وكان وقتها بذلك لا يتسع للشيخوخة إلا متى ركنت إلى خيال الفكر واستأغت أن تحد من نشاطها الهائل ، وتخفف من حماسها المتقدة في العمل ، وهما صفتان تبرزان لديها دائماً على وتيرة عهد شبابها .

وفي خلال حديثها معي قالت عن تلاميذها : « إنى أعتقد أن الحظ قد حباها ميزة كبيرة ، ألا وهي إتاحة الفرصة في أن أعيش دائماً بين الشباب من أصحاب المواهب الذين التفؤوا من حولي لأعينهم على تحصيل المعارف التي تؤهلهم لاحترام الصوص الموسيقية في صورها الكاملة » . وأصبحت « نادية » أستاذة بمعهد الكونسرفتوار ، وعهد إليها بتدريس مادة « المصاحبة الموسيقية » في أحد وصوله . ولقد تطرق حديثنا إلى الكلام عن تدريس هذه المادة ، واعتدلت قالت :

هذه مادة من أمتع المواد الشائقة ؛ وهذه المناسبة لا يغيب عن أذهاننا أن كلامنا باخ وموزارت وبتهوفن قد تعلموا — عندما كانوا صغاراً — أصول المارمونية من خلال مصاحبتهم الموسيقية على آلة الكلافسان تختلف المئين والعازفين على الآلات الموسيقية على نسق الطريقة السجاة بالتطبيق العمل لعزف المصاحبة continuo ، أى بازتجال المركبات المارمونية وفق ترقيم القرار الثابت العلوم . وتتناول الدراسة بهذا القصل الخاص بفن المصاحبة الموسيقية أموراً أخرى أكثر صعوبة مما ذكر : نذكر منها طريقة اختصار ما كتب من توزيعات أوركسترالية في كراسات التوزيع وريدها مباشرة بالعزف على البيانو إلى صورتها الأساسية . وتقتضى هذه الطريقة من العازف أن يستوعب بنظرة واحدة رأسية وشاملة جميع ما دون بكراسة التوزيع من ملوحات

وتستطرد « نادية » وهي تروي لى ذكرياتها عن ذلك العهد فتقول : « من الأمور التي بهرتني وتشتت كوني تلميذة صغيرة ، وقد وجدت من بين زملائي في الدراسة أحد الشبان من أعلام الموسيقى المعاصرة الذي أعجبنى منه حبه التعمق في الدرس والتحصيل ، بالرغم من شهرته الواسعة ، مما جعلني أنأخذة لنفسى مثلاً يحتذى » . . .

ثم استمرت تقول : « وكان قوريه رائعاً في تدريسه وإذا خلق عظيم في نبلة ، فلم يشر إطلاقاً في أمثلته التي كان يوضح بها دروسه إلى شيء من مؤلفاته الموسيقية ؛ ومع ذلك فإنني أحبها حباً عميقاً ؛ لأن قوريه موسيقى عظيم ، وسأظل دائماً وفيه لأثره بقلبي وفكري » .

هكذا كانت « نادية » تستعيد في ذكرياتها عندما استقبلتني بمخاض لويس الخامس عشر بقصر فونتينيلو حيث تشغله الآن مدرسة الموسيقى .

وعندما سعبت إليها هناك ، وقفت مدة أقرع بشدة الباب الزجاجي المؤدى إلى « الفناء المعروف « بفناء الوداع » لتخرج من قاعة الدرس وتفتح لي الباب ؛ إذ أنها كانت كمادتها قد أطالت أمد الدرس إلى ما بعد موعد انتهائه بكثير . ولحقها من خلف الزجاج وهي تهبط السلم في سرعة ونشاط نحو الباب ، وأدخلتني في جناحها الخاص المكون من ثلاث غرف فسيحة طليت حوائطها بزخارف مذهبة ، وبدأت حديثها قائلة :

« لأنني سعيدة حقاً بقضاء شهرين من كل صيف في هذا المكان . . . »

إن من يسمح منها هذا القول يجئ إلى إليه أنها إنما جاءت إلى هذا المكان للاستجمام والراحة والتمتع بمنظر الحديقة الواسعة الجميلة التي نسجت وفق الأساليب الإنجليزية ؛ والخضرة الخلابية من أمامها ، وإلى جوارها بركة الأسماك . . . ولكنها في الواقع جاءت إلى هذا المكان

استقبلتها في فناء الجامعة جماعة كبيرة من منشدي الكورال الذين رحبوا بها بإنشادهم لها «الدعاء» *Alletuia* الذي كان بولانك قد كتبه في العام الماضي لأدائه في حفلة أقامها إيجور ماركيفتش بداره ببلدة فيلار على ضفاف الأولون Villars-sur-Ollon تمجيداً لعيد ميلاده السبعيني ، كما كتب جان فرانسيس لهذه الفكرة أيضاً مقطوعة من نموذج «الكائنات» .

كان لكل هذه الألوان من التعبير عن الوفاء والاعتراف بالجميل بالغ الأثر في نفس ناديه بولانجي ، فلقد طاب لها أن تستعيد أمامي ذكريات الماضي ، وهي دائماً تحب العودة بذاكرتها إلى ذلك الماضي ، فتطوى السنين القهقري إلى عهد طفولتها ، فتقول : « لقد تمتعت حقاً بطفولة هائلة ، وإنني لا أستطيع أن أفكر في أمي ، وقد نعمت بوجودها معي حتى خمس سنوات مضت ، والشعور الغامر بحبها يملكني ، وهو أيضاً دون شك الحب القوي الذي كانت تكنه لي . وكلما تذكرت أنها حفظت كتاب أصول المارمونية عن ظهر قلب دون أن تفهمه تقريباً لا لشيء إلا لكي تتمكن من عوفي على استذكاره وأنا صغيرة ، كلما تذكرت ذلك ، تملكني شعور قوي بالامتنان والاعتراف بالجميل إزاء مثل هذا التفاني في الإخلاص » .

وقد فقدت ناديه شقيقها الصغرى التي ماتت في سن الرابعة والعشرين ، وكانت وقتئذ أول امرأة حصلت على جائزة رومة في الموسيقى . لقد ظلت حتى الآن «ليل الصغيرة» *Lili* — كما يعلو لشقيقها الكبرى تسميتها — بالنسبة لها رمزاً لعقيدة راسخة وإعجاب شامل ، وهي تعترف بأنها لا تقوم بأي عمل أو تحسم رأياً دون أن تسأل نفسها : «ماذا كانت تقول لي في هذا الشأن ؟ ، على ؟ ؟ » أو : «ماذا كانت تقول لي في هذا الشأن ؟ ،

...

وأما المدونة الأمريكية للموسيقى فقد تأسست

موسيقية متعددة لكي يستخلص منها بالعزف كل عناصرها الأساسية . وهي عملية يقوم فيها الفكر بتحليل المواد الموسيقية وإعادة تركيبها من جديد . وفي هذا دون شك رياضة رائعة لتليب الفكر وتدريبه على النظام . وإلى أسهدف دائماً عن طريقها إقناع تلاميذي بضرورة خصوصهم لأي نظام من التفكير الموسيقي حتى يتسنى لهم فيما بعد أن ينعموا بشئ ضروب الحرية الفنية في كتابتهم الموسيقية . ولا بد لي هنا من الإشارة إلى أن التدريس في نظري ليس من شأنه التدخل في الأفكار الخاصة التي قد يعتنقها تلاميذي أو الحد من بروز شخصيتهم ، بل على العكس إنني أبذل جهدي دائماً في أن أجعلهم ينفهمون أفكارهم ومقاصدهم التي يبتغونها كما أتي أتي إلى أن تكون لهم أفكارهم الذاتية حتى لو كانت متعارضة مع أفكارى ، وفي هذا الشأن تجدني دائماً أردد لهم قول سترافنسكى بأن الموسيقى لا تكتب ليولها المقسر ، وإنما لتعزف فقط » .

...

ومن بين تلاميذ ناديه بولانجي العالدين ، من أولئك الأعلام الذين يخجلون لما أن تمخر بهم وتعدهم بمثابة الثمرة الطيبة التي كملت جهودها المثمرة : إيجور ماركيفتش ، وجان فرانسيس ، وديوليهاتي ، وآرون كويلاند .

ولقد أصبح من الأقوال المأثورة في الدوائر الموسيقية بأمرىكا للدلالة على حب الناس وتقديرهم لها أن تسمعهم يقولون : « بلادنا مدينة لاختلو من صيدلية ومن أحد تلاميذ الآتس بولانجي » ، كما أصبحوا يطلقون لفظة «البولانجي» للدلالة على جماعة المؤلفين الموسيقيين من تلاميذها .

ولقد سافرت ناديه في الربيع الماضي إلى واشنطن وبوسطن — ولها فيها أصحاب ومريدون — فلما وصلت إلى جامعة هارفارد ، حيث منحت الدكتوراه في الموسيقى ، وقامت بإلقاء محاضرات في فن قيادة الأوركسترا

مباشرة إلى هؤلاء الأعلام بدلا من اسماعهم لم من خلال تسجيلاتهم الموسيقية ، فهي تخشى عليهم خطر الإفراط في الاستماع للتسجيلات الموسيقية لكبار العازفين بأن ينشئ الأمر بالتلاميذ إلى محاولتهم محاكاة مالا يمكن محاكاته ، وهي تستشهد بقول بول فاليري : « في الماضي كانت تستهدف محاكاة المهارة ، أما اليوم فأصبح الهدف بلوغ المكانة الفريدة » وهو ما يتميز به عصرنا .

وتحرص ناديه بولانجييه ، خلال إقامتها بفونتينيلو ، على تنظيم حفلات موسيقية أسبوعية بقاعة ملعب التنس بالقصر ، تقدم خلالها برامج متنوعة مما يؤكد ذوقها للموسيقى المتشعب الأساليب ، وتقوم بنفسها بإدارة هذه الحفلات بقيادة الأوركسترا ، كما كانت تقوم بذلك في أمريكا . ولكن هل تعتبر قيادة الأوركسترا من الأمور المحبة إليها ؟ في هذا تقول ناديه : « إنني أحب الموسيقى بأسرها ولو أن قيادة الأوركسترا في ذاتها ليست غايتي إلا أنها تتيح لي الفرصة لإجراء الموسيقى » .

ولديها بباريس أورغن ، وكثيراً ما تعزف عليه ، وهي تتقن العزف الجيد عليه ، بل في صوره الرائعة ، ومع ذلك فلم يكن من أهدافها احتراف العزف على هذه الآلة .

وكذلك حالها بالنسبة للتأليف الموسيقي فهي تقول : « لقد حصلت على المرتبة الثانية لجائزة رومة الكبيرة في التأليف الموسيقي ، كما أن الموسيقى التي ألفتها لم تكن رديئة ، ولكنها كانت عديمة الجدوى ، ولهذا فقد هداني ذوق السليم إلى التوقف عن التأليف قبل أن يشار على بذلك » . والواقع أنها ماكانت لتتشدد طوال حياتها سوى قيامها برمالة التدريس ونشر وحيها الموسيقي عن طريقها على الملأ ، ثم إشرافها على انتقال هذه الشعلة بين الأجيال المتعاقبة من تلاميذها .

بفونتينيلو عام ١٩٢١ برعاية سان صانز وإدارة فرانسيس كزادسوس . ولقد جاء إنشاؤها وليداً لأفكار الجنرال بيرشنج عقب انتهاء الحرب العالمية الأولى سنة ( ١٩١٤ - ١٩١٨ ) عندما أراد أن يتيح لجنود البعثة العسكرية الفرصة في أن يتصلوا بأعلام الفنون الجميلة من القرنين ، فأنشأ مدرستين : الأولى للموسيقى ببلدة شومو Chaumont ، والأخرى للمصوريين والمعارضين في بيللي Bellevue .

ولقد قام قائد الأوركسترا والتر دامروش بإعداد المدرسة ، ثم عهد بإدارتها إلى فرانسيس كزادسوس ، فأصبحت نجاحاً كبيراً حتى إن دامروش ، عند رحيل الجيش الأمريكي عن فرنسا ، اقترح بقاء مدرسة شومو بمثابة مدرسة صيفية للموسيقين الأمريكيين . وتبقى هذا المشروع المسيو فراينو وكيل محافظة فونتينيلو ، وكان من محبي الموسيقى ، وفاوض الحكومة في إنشاء المدرسة الجديلة بقصر فونتينيلو . وترتب على ذلك أن ظلت مدرسة الفنون الجميلة وكونسرفتوار الموسيقى يتنحدر أبوابهما بهذا القصر للطلبة الأمريكيين في كل عام ، منذ سبع وثلاثين سنة ، في الفترة بين الأول من يولييه حتى الأول من سبتمبر .

\*\*\*

وهناك بكونسرفتوار الموسيقى عشرون من أئمة الأساتذة يتقاسمون فيها بينهم تدريس المواد . وفي هذا العام انضم إليهم بعض كبار الأعلام : روبر كزادسوس ، وكليفورد كيرزون ، ويهودى منيوهين ، ورينيه ليروا ، وبير بيرنالك ، وفرانسيس بولانك ، الذين جاءوا كما تقول ناديه بولانجييه : « ليضفوا على الفصول من نور عبقرتهم » .

وهي لا شك تؤثر أن تتيح لتلاميذها أن يستمعوا

# أنباء وآراء

## المعرض البيئالي في البندقية

أمعرض « بيئال هو » أم « بيئال » (١)؟

تولت لجنة إيطالية تنظيم الجزء الأكبر من معرض « بيئال » الدول المقام في مدينة « البندقية » ، وقد وجه إليها نقد شديد في هذا العام على تغليبها الظاهر للفن « التجريدي » ، وأتهمت لذلك « بالتزعة الإقليمية » (٢) ولكن ليونيللو فتوري ، المورخ الفني ، وشيخ النقاد الإيطاليين انبرى للدفاع عنها ، معلناً أن أحسن الرسامين في الستين عاماً الماضية كانوا « تجريديين » ، وأن الأقسام التي نظمها الدول الأخرى انتحت هذا المصحح ، واتجهت هذا الاتجاه ، ومعنى هذا أنها لا يمكن أن تكون جميعاً . . . إقليمية .

ولكن الحقيقة هي أن هذا هو الحاصل ، وأن الساخرين من المعرض لم علمهم ، في تسميته « معرض بيئال » — أي التافه الذي لا جديد فيه ، لا معرض « بيئال » — أي الذي يقام مرة في كل عامين .

فلنكن صرحاء في الحديث عن هذا المعرض والتضياع التي تتمثل فيه ؛ فهو بهذا الحديث فعلاً خليق ؛ لأن المرء يستطيع أن يقرأ فيه المستقبل السياسي الذي ينتظر لهذا العام . ولستنا نكرانه قد خلا من « الآيات » أو الروائع ، ولكنه حافل في أثنائه بالنثر والطوالع .

(١) أي تافه أو مألول أو عادي ، وقد استخدم الكاتب هذا الجنس لتهكم والسخرية ، كما سترى قريظ مقالته .

(٢) يعنى الانطواء في زاوية ضيقة من عالم الفن .

وليست المسألة — ولم تكن في يوم ما — مسألة فن تجريدي ، أو فن تصويري Figurative ؛ فما من أحد درس الثقافة الأوروبية في القرن التاسع عشر ينكر أن فريقاً من الفنانين « التجريديين » ، ساهموا بنصيب كبير في النهوض بفنون الرسم والنحت ، والعمارة ، وإنما الفارق الآن هو بين الفنانين الذين أوتوا الشعور بالمسئولية والذين لم يؤتوه ، أو بعبارة أخرى ، بين الذين تنطوي نظرتهم إلى الحياة على حد أدنى من الإيمان بقيمة التبادل العاطفي بين البشر ، والذين أصبح « التباعده » عندهم مرضاً . ولم يعد الفن « التجريدي » من عهد طويل مسألة جمال مطلق ؛ فقد تحول « البرج العاجي » اليوم إلى « مخدع وثير » ، ومعنى هذا أن « الإقليمية » وصلت إلى أبعد حدودها .

إن عشرات المئات من الرسوم والألواح المعروضة في « البندقية » ، من إنتاج أمريكا ، وألمانيا ، وإيطاليا ، وهولندا ، وفرنسا ، تشترك في صورة واحدة ، وهي صورة القاذورات والنفايات . وليست أصدر حكماً حين أقول ذلك ، وإنما أسمى الأشياء بأسمائها . وأنت في تنقلك من ردهة إلى أخرى في جنبات المعرض ورحابه ، لا ترى غير أعراض التحلل والفسخ والعفن . وهناك لوحات تفتورها تقرب وفجوات ، وأخرى تنوء بما حملت من الأثمنت ، أو تتخلص في مجرد طبقة سميكة من لون واحد تتخللها شقوق مصطنعة . وما يتقصنا التسامح حين نصف هذه الظاهرة بالانحطاط ؛ فلستأ نرى ما يمنع الرسامين من استخدام مواد مستحذثة أو « اللعب » بسطوح لوحاتهم ، وهناك معرض « براك » Braque دليلاً على الحق في هذا الضرب من التجديد — حيث

التناقض الحال في الغرب ، حتى في الأفق التي لم يحدث فيها إلى الآن هذا التدهور النهائي في أقيسة الفن وقيمته . وإنك تشعر في تنقلك بين قاعات الفن التي لا تزال اللوحات التجريدية فيها ذات طابع زخرفي أو لا تزال تعرض لوحات من الفن التصويري Figurative بأن كل فنان راح يجهد قريحته في سبيل الاهتداء إلى طريقة من الطرق ، يتكررها مئات المرات في رسومه وألوانه ، وعرضها في الأسواق .

وأعل أعجب مثال لهذه العقلية التافهة رسم في المعرض لا يحوى شيئاً غير النجوم والأشرطة التي تمثل العلم الأمريكي .

وأخطر من ذلك وأدعى إلى الأسف أن المثال الإنجليزي الموهوب « كينيث آرمتاج » تصور أنه المحسن الوحيد حين مضى يجعل جذوع تماثله تبدو كأنها الأجزاء العليا من « المناضد » ، حتى لتبرز منها السيقان وتنتشر الأذرع أشبه بأوصال رجل مربوط في « العروسة » بجلده ! وليس ثمة شك في أن لهذا الشكل دهشة تثير قيمتها « الفجائية » اتفعلوا ظاهراً أو سطحياً ، ولكن لا يلبث المرء أن يقول لنفسه : ألم يكن أولى بهذا المثال أن يستخدم نابغته ، ويستعين بمواجهه ، لو كان حر المشيئة ، أو إذا لم يكن مضطراً إلى هذه الأشكال التافهة لجرد ترويع بضاعته ؟ ولكن من ذا الذي يقصره على ذلك ؟

### الجناح السوفيتي

وما يبعث على السخرية أنه على حين نرى الفن الطليقي المتروك لقرايح الفنانين وأخيلائهم في « العالم الحر » متدهوراً بخطى سريعة ضيق الأفق إلى أبعد حد ، إذ بنا نشهد الجناح السوفيتي الذي يحفل برسوم من الطراز الإستانبلي القديم ، غنياً ، متنوعاً ، صادق الاجتهاد . وليس من ريب في أن الرسم عند السوفيت مفرط في « العاطفية » ، أدبي المتزعج ، كما لا ينكر أحد أن الرسوم والألوان

نراه في لوحة من أروع لوحاته قد خلط الرمل بالألوان . ولكننا الآن بسبيل البحث في ظاهرة من نوع آخر لاصلة لها البتة بهذا التجديد ؛ فلنسا هنا بصدد « إضافات » وإنما بصدد « اتهاكات » . وإذا كان لا بد من إيراد دليل واحد على انحطاط هذه الرسوم إلى حد يحمل على اليأس ، فإن هذا الدليل هو أن كثرتها الساحقة لن تتحمل مادياً البقاء أكثر من عامين ؛ لأنها ليست أشياء مصنوعة ، تتوافر لها الجدة ، وإنما هي أشياء استعملت أو استهلكت من قبل « كأعقاب السجائر » والزجاجات المكسورة ، أو عبارة أصبح ، كأدوات منع الحمل التي أدت وظيفتها . . . !

وقد حاولت في مناسبات أخرى أن أشرح العوامل الاجتماعية والنفسية التي جعلت هذا النوع من الفن الذي يناقض الفن ممكناً ؛ فهو بلا شك يعكس ، ولو دون وعي وبصورة سلبية ، حقيقة ماثلة ، وهذه الحقيقة هي المخاوف وروح الاستهتار ، ومشاعر الوحشة التي تفرق باحتضار « الاستعمار » وحلول سكراته ، وإسناك الموت بمخافته ، بل يعكس من طريق سلبى حقيقة خربلاتنا وطقوسنا « الماوماوية » التي لم تكن « ماوماو » الإفريقية سوى رد عليها ، ولكن ليس في إمكاننا أن نقنع بهذا الحد من الوصف ؛ ذلك أن الغرب من ناحية لا يمثل « استعمار » تمثيلاً صحيحاً ؛ ففي الغرب أيضاً حركات تناهضه ؛ ثم إن هذا الفن المناقض للفن لم يعد — من ناحية أخرى — وفقاً على الغرب ؛ فإن الجناح الإسباني في المعرض يكاد يقتصر على هذا النوع وحده ، وقد بدأ يظهر أيضاً في الجناحين البولوني واليوغوسلافي ، وقد شاع وانتشر ؛ لأنه يستميل تلك الأتانية المدمرة التي يضطر كل فنان إلى مواجهتها كإغراء في إطاره نفسه ، كما يضيئ قدسية الفن على أصغر لقطة أو إشارة منه ، حتى على بصمة إصبعه ، وعلى أنه فكرة تطرأ عليه . إن هذا الصغار ، وهذا الإدقاع ، وهذه التافهة في الأفكار والأهداف هي أبرز الخواص والعالم في الأفق



في القرن العشرين ، متنبأ أيضاً ، شائخاً ، منهوكة ،  
استنفد أغراضه ، وأصبح يعيش في غير زمانه .

### حامد عويس

وإذا كان لي أن أختار من بين مجموعة الرسوم  
والألواح التي حوّاها هذا المعرض لوحاً واحداً أقدمه إلى  
الدنيا كلها كتصوير لإنسان هذا الزمان ، فلا أتردد  
في اختيار اللوح الذي قدمه الفنان المصري «حامد  
عويس» الذي ولد عام ١٩٢٠ في بني سويف ، وإن  
لم يحل من العيوب ؛ فإن التبسيطات في المؤخرة والأبعاد  
الوسطى مثلاً ليست من الدقة بالقدر الذي يكفي التوازن

السوفيتية إنما تستمد فكرتها من السلطات الحاكمة ،  
ولكن إذا لم يكن بد من الاختيار بين بلاغة خيال  
«البيروقراطيين» وسخافات المرضى .. فما الحيلة .. ؟  
ولكن الواقع في مسائل الفن أن المرء ليس مضطراً إلى  
هذا الاختيار ؛ فن بين خمسة الرسام أو نحوهم العارضين  
في «البندقية» ، هناك بضعة عشر ملهم لم يوتوا من الموهبة  
الفنية قدرًا أوفر من الآخرين ، ولكن مزيجهم آتهم  
يعاولون تذكيرنا بأن الفن مستقل إلى الحد الذي تتمثل  
فيه الحقيقة ، ومن هؤلاء مثلاً «كيوال سوني» المثال  
المغربي ، و«ميلي» «بادامسي» الرسام ، و«لوفان بيريس»  
أحد الرسامين «السلطانيين» و«رامول أنجويانو المكسيكي»  
و«براسلمانز البلجيكي» و«ليشرو فوكزراو الياباني» .

### جناح الجمهورية العربية المتحدة

وهناك أيضاً جناح الجمهورية العربية المتحدة ؛  
وقلما رأينا التاريخ والفن مجتمعين متطابقين قدر اجتماعهما  
وتطابقهما في هذا الجناح ، والواقع أن هذا القسم من  
المعرض هو أكثر الأقسام كلها في معرض هذا العام  
إعجابية وأوفرها حيوية بغير نزاع .

ولست أعني بهذا طبعاً أن أقول : إن العباقرة ظهوروا  
في القاهرة بين عشية وضحاها ، وإنما أعني أن ما يجعل  
رسوم الفنانين العرب بارزة على سواها جميعاً هو  
«إعجابيتها» ، وهي ليست «معاهدات دفاعية» ، بل  
تري الناس فيها مقدمين على الأشياء ، ولغتها في الغالب  
لغة «التقاليد» ؛ فإن ألوانها المصطبعة بلفحة الشمس ،  
واستخدامها التعبيري الواضح للظلال الزخرفية ، وتبسيطها  
لرسومها ، في غير اعتداد بلذاتها ، أو زهو ببراعتها ،  
مستمدة كلها من الفن المصري

ومع ذلك فإن الفن الغربي لا يبدو بالقياس إليه  
«أكاديمياً» فحسب ، بل يلوح بالنسبة إلى القوى الفنية



إنسان وأزهار وسلام بريشة الفنان المصري حامد عويس

## تيسير الكتابة العربية

قدم الأستاذ إبراهيم الإبراهيم إلى مجمع اللغة العربية هذا الاقتراح ليظهر المجمع في دورته الحالية وقد أقرنا نشر خلاصه جزء منه ليطلع عليه المعززون بتيسير الكتابة العربية

لما كانت الحركة يبدلها التطقى مما توحى به الفطرة الملهمة لقوم نشأوا والعربية لسانهم فقد تخففوا منها حين بدءوا يكتبون ولم تحوهم الدلالة الزمنية إليها مع الدلالة النطقية لهذا التساوى الزمنى الذى لا اختلاف بينه ، فجاءت الكلمات لا تحمل حروفها هذه الحركات النطقية ذات الزمن الواحد ، وترك للفطرة السليمة ذات القدرة الفاهمة تقرأ ما تجد دون لمن .

ولم يستقم هذا كله في المجموعة ذات الزمنين ، بل صبح منه ما يتصل بالدلالة النطقية ، فتوجيه الحرف هنا توجيهه هناك يعتمد على الفطرة الموهوبة لا خلاف ، ولكنه لم يصب في الدلالة الزمنية ، فهذا زمنٌ مزيد لا بد أن يحمل علامة تدل عليه وإلا استوى ما كان ذا زمنين بما هو ذو زمن واحد ، لهذا جاءت الألف مع الفتحة والواو مع الضمة ، والياء مع الكسرة لتجعل الحرف ذا الزمن الواحد ذا زمنين .

ودخلت الحركات ذات الزمنين بنية الكلمة ابتداء تحقيقاً لهذا الإشاع الزمنى ، ولم يمكن أن تبدأ الكلمات متخفية كما تخلت عن الحركات ذات الزمن الواحد . ولقد حاول الكتاب أول أمرهم تأثراً بالتخفيف الذى التزموه في الأولى أن يتخففوا في شيء منه مع ذات الزمنين معتمدين على تلك الفطرة .

فكتبوا ثلاثة دراهم ثلاثة درهم بحذف الألف التى هى إشباع للحركة معتمدين على أن الفطرة تعرف أن تميز ثلاثة جمع ، فلا بأس عليهم من أن يوردوا الجمع بحروف المفرد تاركين الفطرة تمييز حركة الراء وأنها حركة ذات زمنين تحتاج إلى امتداد زمنى يعلو زمن الدال ضعفين .

بينها وبين التبسيطات القوية في الشكل نفسه ، كما أن رسم الكتف في يمين الصورة ( أى الكتف اليسرى ) يعلو أوجز من أن تحتل الذراع المسكة « بقصرية » الذراع ، مستندة إلى جذع « الجسم » ، وكان ينبغي أن نجد في هذه الكتف بداية القوة كلها لحركة الذراع الأمامية ، ولكننا لا نجد ذلك في هذا اللوح ، فلا يسعنا إلا أن نكرر أن فيه عيوباً ، بل عيوباً كبيرة ، ولكن هل يكفى أن نستنتج من ذلك أن « عويس » ليس رسماً من طراز « ريغرا » أو مرتبة « ليجيه » ، ونقف عند هذا القول ؟ وهل ينبغي أن نشرح كل شيء على أساس البدعة التى ابتدعها القرن التاسع عشر ، ونعنى بها الحديث عن . « العبقرية » ، أو نفكر نحن في الأمر ؟

إن هناك سبباً واحداً على الأقل لهذا القصور الجزئى يشوب الرسم ، وهو أن الرسام لم يؤت الخبرة قطعاً ، ولم تسنح له فرصة كبيرة للدرس والتعلم . وإعما ورت - كما سبق أن قلت - قدراً معيناً من « التقليد » . ولكن ليت شعري أين نماذج والأمثلة الجديدة التى يصبغ أن يتعلم منها ؟

إن الفن المناقض للفن الذى شاع في زماننا هذا ليس حقياً في ذاته فحسب ، بل هو أيضاً مدمر فعلاً وبالغ الأذى ، لأنه ينقض الاكتشافات العظيمة التى اهتمت إليها الفن الأوروبي الحديث ، ومن ثم لا يقدم إلى الفنانين الناشئين أمثلة جلية واضحة تصلح أساساً لتقليد جديدة خلية بالانتهاج والاتباع .

إن معرض البندقية يكاد يخلو مما هو جدير بالتعلم منه ، والأخذ عنه ، لأن أكثر الفنانين اللين يقيمون لنا نماذج « إنشائية » غير ممثلين فيه .

ولكن من يدري ؟ فاعل بعضهم سيطلع من هذه النتيجة ، ويعتبر بهذا الدرس . . .

جون برجر

ولكن الضرورة التي حدث هؤلاء إلى هذا تحدونا اليوم إلى أكثر منه ، تحدونا إلى أن نلجأ إلى الكتابة كما لو كنا نحن أصحابها عند البدء فزعمها كما لو أتبع لم أن يرسموها غير معتمدين على فطرة تلهم وتوحى ، فنجعل هذه الحركات كلها جملة في بنية الحروف تشارك ذات الزمن الواحد منها ذات الزمنين في ذلك .

١ - قيدل على الفتحة ذات الزمن الواحد بألف مثل كا  
٢ - ويدل على الضمة ذات الزمن الواحد بهواو مثل كو  
٣ - ويدل على الكسرة ذات الزمن الواحد بياء مثل كي  
٤ - ويدل على الفتحة ذات الزمنين بألف فوقها نقطة مثل كا

٥ - ويدل على الضمة ذات الزمنين بهواو فوقها نقطة مثل كو

٦ - ويدل على الكسرة ذات الزمنين بياء فوقها نقطة مثل كين

فتقول مثلاً في رسم كتب : كوتيبا

وتقول مثلاً في رسم كوتب : كوتيبا

والخطب في مثل هذا كله يسير ، وما نحسه من غرابة أولى سوف تزول مع الزمن القليل وأن الأجيال الناشئة سوف لا تلقى عناء ، كما سوف تلين لنا الكتابة ولن نشكو بعدها عسراً .

غير أن الأمر لا يقف عند ما قدمت ، بل هناك أمور أخرى يتم بها الحديث :

(١) أما الشدة فلا معدل عنها وستبقى كما هي فوق الحرف المشدد ، لأن الحرف المشدد حرفان ، والشدة ليست حركة ؛ وإنما هي تضعيف للحرف ، ولا تزال بعض اللغات الأجنبية تحمل شيئاً من هذا ، كما في الإسبانية والألمانية والفرنسية .

(٢) ولقد كان من الممكن أن يفك الحرفان اللذان تدل عليهما الشدة ، ولكن هذا مع الإضافات التي ستدخل على الكلمة يزيد في بنيتها وهو ما نريد أن نتخفف منه .

كما حذفوا هذه الألف أيضاً من بعض الأعلام التي لا لبس في نطقها مثل « عثمن وسغين والحرف » ، وتركوا للقطرة معرفة هذه الأزمان دون دلالة عليها .

وتضطرب القطرة ، فإذا ما كان يسيراً على السلف يصبح عسيراً على الخلف ، وتستعصى الدلالة النطقية على القارئ فيحتاجون إلى تمييز الحروف بالحركات النطقية التي تحمل الزمن ضخماً ؛ ولهذا وجبت الحركات لتستقيم الدلالة النطقية حاملة معها أيضاً الدلالة الزمنية لتدل عليها .

ولقد تأخرت هذه الحركات وسبقها الكتابة واستوت على الوضع الذي قدمناه من الاجتزاء بإثبات الحركات المميزة للحروف ذات الزمنين في بنية الكلمة واستقرت الكتابة على هذا الوضع فترة .

\*\*\*

فما لا شك فيه أن الحركة ذات الزمن الواحد تخلفت ، وحين دعت إليها الحاجة وكانت عند المتصلين بالرسم ثانوية لم يريدوا أن يقحموها على بنية الكلمة ؛ بل لجأوا إلى علامات مميزة معينة استأنسوا في وضعها بالحركات الزمنية ذات الزمنين ، إذ هي صورة زمنية منها مصغرة فرمزوا لها أول ما رمزوا بنقط حمراء مغايرة للإعجام فوضعوا للفتحة نقطة فوق الحرف ، وللکسرة نقطة تحته ، وللضمة نقطة بين يديه ، كما كانت الفتحة إلى أعلى وللکسرة إلى أسفل والضمة امتداداً .

ثم سرعان ما استشعروا قصورهم وأن ما هوّنوا من شأنه شيء يجب أن يظهر له شأنه ، وأن المهمل صورة من المدون ، ودونه في الزمن ولكنه هو هو ، فاستبدلوا بتلك النقط حروفاً مصغرة تحكي العلامات ذات الزمنين مع مخالفة يسيرة ، فوضعوا الضمة صورة من الواو . ووضعوا الفتحة صورة من الألف لكنهم رسموها أفقية حتى لا تتلبس بالرأسية فتعطي زمنها ، ووضعوا للکسرة خطاً أفقياً أسفل الحرف يحكي الياء نوع محاكاة .

\*\*\*

فيرسم كُتِبَ : كاتَّابَا  
وترسم كُتِبَ : كوتَّابَا

• • •

أما عن السكون فهو ليس بحركة، ولكنه إهمال حركة  
للووقف عند انتهاء المقطع ؛ ولذا فكل حرف يكون ساكناً  
تعمل حركته مثل : ياكُتوبو .

• • •

أما عن التنوين فهو في الأصل علامة لا حركة ،  
وهو نون صريحة إن تجاوزوا عن إثباتها في المفرد فقد  
اضطروا إلى إثباتها في المثنى والجمع ، وهم حين رمزوا لها  
بتكرار النقطتين أولاً ثم بتكرار الحركتين ثانياً لم يدلُّوا  
عليها دلالة صريحة ، ولكنهم تركوا الاصطلاح يتحكم في  
النطق ، ولم يدعوا النطق يتحكم في الاصطلاح ، ولا ضير  
علينا من إثبات النون نوناً مهملة أضعى ساكنة :

فنعول في كتاب : كتابون

• • •

مجالس بغداد القديمة

مقهى الزهاوى ومقهى الرصافي

وجهات النظر في أمورهم الخاصة والعامة : فبينما يعقد  
التجار والأشراف والأغنياء صفقاتهم الأولية فيها ، يتبادل  
الآخرون من لا هم ولا غم ثم إلى الأحاديث وتختلف النوادر  
والحكايات ؛ إذ أن القليل من سكان بغداد كان يملك  
« ادبيخانة » خاصة يستقبل فيها الناس ؛ فقد كانت وفقاً  
على أغنياء البلد فقط ، وهم معدودون . وحتى هؤلاء كانوا  
غالباً ما يرتادون هذه المقاهى للترويح عن النفس ،  
والهرب من الوحدة ، ولشاركة الآخرين في مسراتهم  
ومصالحهم أحياناً .

لم تكن هذه المقاهى مثلاً اليوم ، تظل مفتوحة إلى  
ما بعد منتصف الليل ؛ إذ لم يكن في ذلك الوقت كهرباً  
تسهل عليهم السهر والسمر ؛ فقد كان كل زادم من  
النور القوانيس والمصابيح النفطية والشموع والللمبة  
( الأوزة ) واللكسات التي ظهرت بعد الحرب الثانية ،  
والتي لم يملكها إلا القلائل من الناس ، يستعينون بها  
على قضاء ليالي رمضان التي كانت لهم خلافاً مناهج

لذلك فإن معظم المقاهى كانت عادة تغلق أبوابها مع  
الغروب ، باستثناء بعض الليالي والمناسبات الخاصة :  
كليلة القندرو « المحبة » أو الخسوف ، وليالي الأعياد .

• • •

وعادة اتخاذ المقاهى مكاناً لإنجاز الصفقات وغير  
ذلك من الشؤون ما زالت باقية إلى اليوم في العراق أثرأ  
من الماضي ؛ إذ لم نزل نجد إلى يومنا هذا مقاهينا تنص  
بأصحاب المصالح من ملاك وتجار وصيارفة كقهى  
التجار في الكرك القديم « المعلقة » ومقهى « باب الجامع »  
في سوق الروافين ، ومقهى الشايندر في شارع المتنبي ،  
ومقهى شارع البنك المشهورة الثلاثة التي أزيلت الآن  
وبنيت محلها عمارة البنك العربي وعمارة مصرف الرافدين ،  
وأشهرها مقهى « إقصرية » الذي كان يجي فيه المطرب  
العراقي المشهور المرحوم رشيد القنارجي حفلاته الغنائية مع

اشتهرت في بغداد القديمة عدة مقاه ، أنشئ معظمها  
في العهد العثماني ، ونالت شهرة كبيرة ، ما زالت تتمتع  
بها إلى الآن ، إلا الذي اندرس منها أو استبدل به حزن أو  
متجر أو ما إلى ذلك . وأغلب هذه المقاهى ظل كذلك  
إلى أعوام طويلة بعد الاحتلال وقيام الحكم الوطني الذي  
أنشئ بالنظام الجمهوري أخيراً ، ومنها ما بقي إلى اليوم  
يحدثنا عن السلف الصالح ، وعما كان قد أخذ به نفسه  
من عادات وتقاليده .

كانت هذه المقاهى بالنسبة للناس في العهد القديم ،  
أشبه شيء بالذوائر الشعبية بالرممية أو الخانات التجارية  
والذوائر الاجتماعية ، يلتقون فيها ويتشاورون ويتبادلون

من الحديد ، أو في مناسبات خاصة أخرى حيث تضرب الطبول ، ويعزف على الربابة ، ويتزاحم الباعة ، ويرقص « الشعارون » . وقد شهد هذا المقهى حوادث كثيرة ، تلف خلالها الجسر ، وانفصلت القوارب التي تحمله بتأثير «فبضانات والعواصف» .

\*\*\*

أما في جانب الكرخ فقد كان أشهر هذه المقاهي على الإطلاق مقهى البيروني ، ولم يزل يطل بشبابيكه الخشبية على نهر دجلة حيث كان يجلس عليه القوم قديماً ويقضون ليالي رمضان الممتعة وهم يلعبون لعبة (الصينية) . ولعبة الصينية هذه لعبة محلبة يضع اللاعبون داخلها اثني عشر فنجاناً نحاسية مقلوبة يسمونها طيوراً ، ويخفون داخل أحدها فقط «ودعة» ، وبعد أن ينقسموا صفين يبدؤون بالمراهنه : فالفرق الذي يضرب الرقم القياسي في اكتشاف «الودعة» الخفية يكسب الرهان ، وهو عادة صينية واحدة أو صينيتان ، وقد تبلغ الثلاث ، من الحلويات المختلفة كالقلاوة والزلاية وغزل البنات وغير ذلك ، ويختل ذلك كله هتاف وصخب عال يدلان على مرح وانسجام عظيمين ، ويطول بهم السهر إلى ساعات متأخرة من الليل حتى وقت السحور ، حيث يتفرقون إلى بيوتهم ليتناولوا أكلة خفيفة ، أو يغفوا بغيرها إلى ما قبل ساعة الإفطار في السماء بقليل .

ويرى عن مقهى البارودي ، أنه كانت بداخله (نخلة) لم يشأ أصحاب المقهى أن يقطعوها ، فكيفوا تشييد المقهى بحيث أحاط السقف بقامتها ، على حين ظلت سعفاتها حرة في الفضاء تطل على السطح ، لكنها وبالأأسف قطعت قبل بضع سنوات بعد أن أصبح المقهى أشبه ما يكون بمصيف أو مشق للطلاب الذين جعلوا منه بعد أن هجره القدامى مكتبة للمطالعة ، بالنظر لما يتمتع به من جو رائع ومناظر ليلية جميلة ، حيث يرون منه ساحل دجلة وشواطئه القضيبة بعالمه الصاخب المضيء في الليل ، وساعتهم المنارة المفضلة لديهم «ساعة القشلة»

«جالفي بغداد» ، وقد استبدل بجميعها محال تجارية ومغازن للصياغة والصحف .

\*\*\*

كان أشهر هذه المقاهي مقهى التجار في الكرك القديم ، المطل على نهر دجلة ، حيث كان يلتقي فيها التجار بصورة عامة ، وفي فرع مقابل لهذا المقهى تجار بعض الطوائف الأخرى على حين كان يتفرد أصحاب المصالح والمراجعون ومن لم اتصالات رسمية بالدوائر الرسمية في مقهى الشاندر في شارع «القشلة» القديم ، وهو شارع المتنبي الآن ، حيث كان سراى الدولة ومركز البوليس آن ذاك . وهذا المقهى ما زال إلى اليوم مركزاً حيوياً لجميع أرباب الحرف وأصحاب المصالح والعلاقة مع دوائر الحكومة التي تركزت هناك قديماً والآن . . .

\*\*\*

أما على رأس الجسر الآخر وهو شارع حسان بن ثابت المؤدى إلى مديرية الشرطة العامة اليوم ، فكان هناك مقهى الزهاوي ، وقد سمي بهذا الاسم نسبة للشاعر العراقي المرحوم جميل صليق الزهاوي الذي كان قد جعله مقهاه حيث يجلس فيه وقد أحاط به حواريه من المعجبين بشعره وفلسفته ، ويقابله على الرصيف الآخر الخاص مقهى «عارف أغا» الذي كان الشاعر العراقي المرحوم معروف الرصافي قد اتخذته هو الآخر مجلساً له ولحواريه من المعجبين به منافساً الزهاوي . وللمقهى الأول لم يزل قائماً إلى اليوم ، أما مقهى عارف أغا فقد أغلق منذ عدة سنوات .

\*\*\*

ومن المقاهي التي لم تزل باقية إلى اليوم ، وإن كانت تختفى في الشتاء وتظهر في الصيف مقهى «السلطاني» وهو المقهى الصيق الذي يربض تحت قائمة جسر المأمون على جانب الرصافة . والمشهور عن هذا المقهى أنه كان من المقاهي التي يزدحم فيها الناس أثناء قطع العبور على الجسر الخشبي القديم الذي حل محله الآن جسر حديث

والتمثال الخشبي الذي فوقها لأعرافى يمتطى الناقة ويشير إلى اتجاه الريح .

• • •

والحديث يطول عن مقاهي بغداد ، لم يزد يرويه لنا القدماء كأعز ما يعرفون من ذكريات . وعلى الرخا من قلة ما كان يتوافر وقت ذاك من وسائل التسلية ، فإن هذه المقاهي كانت مصدر مباحج كبيرة لعلية القوم وأوساطهم . وما كان أجمل منظرهم وهم ينفدون إليها ممتطين أصوات جياهم أو حميرهم « الحساوية »<sup>(١)</sup> البيض ! إذ قل من كان يملك منهم جواداً في ذلك الوقت ، باستثناء الولي والباشوات وثقباة البلد طبعاً ، فيربطونها بعيداً عنهم ويجلسون وأمامهم! ( تراكيلهم<sup>(٢)</sup> ) فمنهم من يتحدث ، ومنهم من يصغى إلى قرقرة تركيلته ، وقد سبج في عوالم مجهولة من الرؤى والأفكار .

لم يكن هنالك وقتئذ من أدوات اللعب والتسلية ما هو موجود منها الآن كالتطاوى والشطرنج والورق والدومينو والبليارد والتنس والكرة المنضدية وغيرها ، إنما جل ما كان موجوداً هو لعبة الصينية الآتفة الذكر ، ولعبة أخرى يسمونها ( المنقلة ) وهي خشبتان فيهما صفان من الحفر ، وكل صف به سبع من الحفر يضعون فيها الحصى ، ويتبارون عليها على طريقتهم الخاصة ، فترى الكهول والشيوخ وقد تكأكتوا حول اللاعبين وفي أعينهم بريق الاهتمام والتتبع .

وكانت المشروبات المفضلة يوم ذاك في تلك المقاهي

(١) الحمار الحساوي : نوع من الحمير العراقية ، ضخم الجسم أبيض ناصع البياض يمتطيه البهائم والمتصكّنون فقط .

(٢) التركيلة : هي الترنجيلة بالغة المصرية .

هي الشاي والقهوة المرة ، فإذا أسر إليك أحدهم بأن القهوة التي تقدم في مقهى القيصرية يضرب بجودتها المثل ، فإنما أفشى إليك بأمر خطير ، فالشاي والقهوة كانا يأخذان جزءاً كبيراً من اهتمام الناس ووقتهم في بغداد القديمة ، ولطالما أمضى قسم كبير من سكانها الليل بطوله وهو يتحدث عن القهوة وأصنافها ويضرب على قوله الأمثلة ويأتى بالشواهد . . .

وإذا كان لساقى الخمر أهميته في العصور العباسية النواسية ، فقد كان لسقاة القهوة في بغداد القديمة أهميتهم التي لا تنقل بحال من الأحوال عن أهمية ساقى الخمر : فكما كان الأول لا يبنى يمر على التملين ليملأ فراغ كئوسهم ، كان السقاة - وهم عادة نذل مختصون وإخصائيون في الوقت نفسه يتقنون انتقاء ويعدون إعداداً لهذه المهمة ، لا يفتشون يمررون بأباريقهم المذمبة وفناجينهم المحلاة ذات الزين على السمار طيلة ساعات الجلسة ، وبين وقت وآخر ، ويجب ألا تزيد الفواصل التي بينها عن ربع الساعة . . .

أما اليوم فالأمر في بغداد أصبح يختلف عنه في السابق ، فقد تغير الناس ، وحل محل القهوة والشاي والمنقلة : الكلاسيك والنامي كوفي والمرطبات والمشروبات المثالجة على اختلاف أنواعها ، واستبدل القوم بلعبة الصينية رقصة الرولك أندربول وأنغام الجاز ، واندرس ذلك العهد بما كان فيه من براعة وعفة وفضيلة وتقوى كانت تؤاخي بين الناس . . .

هكذا كانت تمر الليالي ، ومعها الأيام ، في ذلك الجزء من العالم والزمان .

صفاء الحيدري